القاهرة

أدب • فكر • فن

الموقف من القومية

أعزائى الراحلين .. معذرة

النقد المقارن ونظرية الأدب

قراءة فى منهج ابن رشد

إبراهيم اليازجى .. الناقد الأدبى

الهلالى سلامة .. والفردوس المفقود

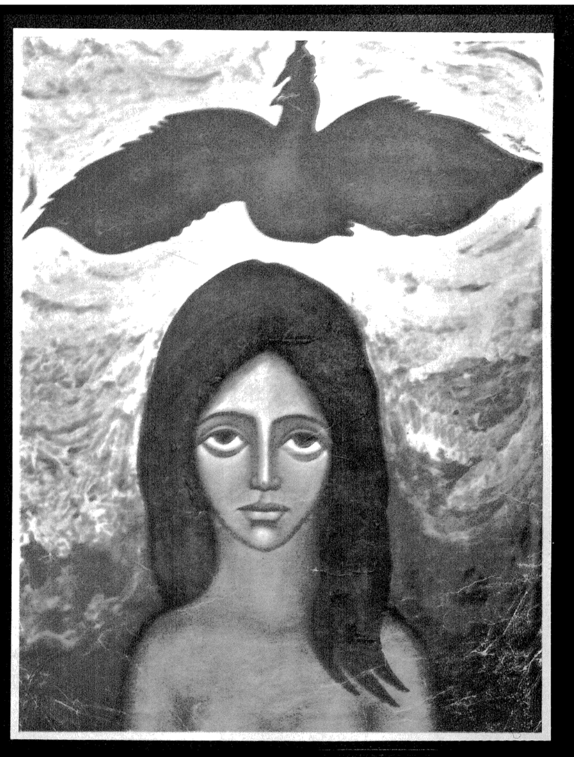
الوداع يا بونابرت ..

• للفنان محمود صبرى •



• الثمن ٢٥ قرشاً •

• القاهرة • العدد الرابع والعشرون • الثلاثاء ١٦ يولية ١٩٨٥م • ٢٩ شوال ١٤٠٥هـ •



● لوحة للفنان سمير تادرس ●

إهـــــــداء2006
ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

القاهرة

رؤية

حكاية الدبة التى قتلت صاحبها فى اللحظة التى كانت تحسب فيها أنها تدفع عنه الأذى ، هى من أولى الحكايات التى قرأناها جميعاً ونحن أطفال ، لكى يعلمونا عن طريقها قيمة سلوكية بعينها ، شأن كثير من الحكايات التى يتلقنها الأطفال . وكان الدرس المباشر لهذه الحكاية يقول للطفل إنه مطالب بأنه يعمل تفكيره فى أى سلوك يهم به ، وأن يتدبر عواقبه ، قبل أن يقدم على إنفاذه ؛ فقد تكون نواياه من الفعل الذى يقوم به طيبة ، وتكون أهدافه سامية ، ولكن وسيلته لإنجاز ذلك غير ملائمة ، بل ربما كانت ضارة ، إلى الحد الذى تنقلب معه الأمور رأساً على عقب ، فإذا بنتيجة الفعل تأتى على نقيض ما كان مستهدفا فى الأصل . هكذا قتلت الدبة صاحبها حين ألقت عليه وهو نائم حجراً ثقيلاً لكى تهش عنه الذباب وتدفع عنه أذاه .

ويبدو أننا نتعلم ونحن صغار أشياء كثيرة نافعة ، ولكن يبدو كذلك أننا ننسى كثيراً منها حين نكبر ، لا على مستوى السلوك الفردى فحسب ، بل على مستوى السلوك الجماعى كذلك .

لقد مر مجتمعنا فى حقب الماضى القريب التى عايشناها بتجارب كثيرة تتعلق بوسائل استتباب نظام الحياة فيه ، وتحقيق نمائه وتطوره وتقدمه . وفى إحدى هذه الحقب كان على السلطة أن تختار الرجال الذين يقومون على قيادة هذا المجتمع فى كل المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتعليمية . . . الخ . فآثرت السلطة حينذاك اختيار ذوى الولاء لها دون أهل الخبرة . وهو اختيار يبدو طبيعياً مع منطق السلطة حين يكون تفكيرها متمركزاً فى ذاتها ، وحرصها على البقاء أقوى وأهم من حرصها على أى شىء آخر . لكن السلطة عند ذاك كانت قد نسيت - أو تناست - درس الطفولة .

حقاً إن أصحاب الولاء للسلطة قد يكونون - عاطفياً - أكثر حدباً عليها ، ولكن الدبة لم تكن مطلقاً أقل منهم حدباً على صاحبها . وأيضاً فإن أهل الخبرة ليسوا بالضرورة أعداء للسلطة ؛ وهم - بكل تأكيد - أكثر وعياً بمشكلات مجتمعهم ، وأكثر تفهماً لأبعادها ، وأقدر على استنباط الوسائل الملائمة لحل هذه المشكلات ، وعلى تدبر عواقب الأفعال .

هل نقول أخيراً إنه من حسن طالع هذا المجتمع أن انتهت حقبة ذوى الولاء ، وأن ذوى الخبرة يعودون حثيثا لكى يقودوا الحياة فيه ؟ ! ●

القاهرة

الموقف من القومية

د. محمد عمارة

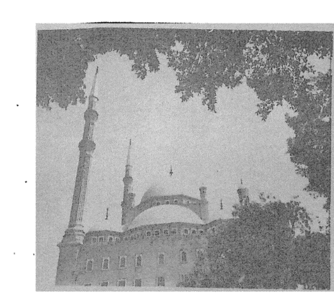
لكن المودودى يرفض أن تكون هذه هى القومية التى تربط الناس برباط حقيقى « فهذه القومية ليست القومية على الإطلاق ! » . . ذلك أن القومية الحقيقية ، عنده ، هى « القومية الحضارية » . . إنها . . « النوع الثانى من القومية . . ما يطلق عليه : القومية الحضارية أو الثقافية [Caltural Nationality] وتضم هذه القومية أناسا لهم دين واحد وأفكار واحدة ، يتصفون بصفات أخلاقية واحدة ، وينظرون إلى أهم شئون الحياة نظرة مشتركة ، مما يصبغ مظاهر حياتهم الحضارية والثقافية بلون واحد . كما أنها تضم أولئك الذين يتحد لديهم معيار التحريم والتحليل ، والحب والكراهية ، والإعجاب والنفور ، والذين يقدر بعضهم أحاسيس ومشاعر البعض الآخر ، ويأنسون إلى عادات وخصائص بعضهم البعض ، والذين وجدت بينهم رابطة الدم والقلب نتيجة للتزاوج فيما بينهم ، ونتيجة لما بينهم من وحدة اجتماعية ، والذين يحركهم نوع واحد من المثل التاريخية . وباختصار : الذين يشكلون جماعة واحدة ، ووحدة متماسكة من الناحية الذهنية والروحية والأخلاقية والحضارة الاجتماعية ، فلو ظهر بينهم التعصب القومى فإنما يكون على أساس هذه القومية . كما أن من تضمهم هذه القومية ينمو بينهم فقط شكل قومى مشترك Joint National type وفكرة قومية مشتركة Joint National Iden وعن طريق حب هذا الشكل القومى المشترك ، وعن طريق قوة هذه الفكرة القومية المشتركة تظهر « القومية » ، وهذا ما يتطور فيما بعد ليشكل « القومية الذاتية » National Self تكون لدى الأفراد فيها استعدادات ذاتية للانجذاب إليها . وحين تكون هناك أية موانع ، واقعية كانت أو خيالية ، تقف فى طريق نمو هذه القومية الذاتية فإن هذه العواطف تلتهب من أجل إزاحة هذا المانع ، وتلك العاطفة هى الشىء الذى يطلق عليه إسم : القومية » .

وكما نفى المودودى أن تكون « القومية السياسية » - الموجودة بالهند - قومية حقيقية . . فلقد قطع بأن ظروف الهند - الحافلة بقوميات متعددة - تنفى أن تكون بها « قومية حضارية ثقافية واحدة » . . . ومن ثم فلا مجال للدعوة إلى بناء دولة قومية واحدة ، لأن القومية الحقيقية الواحدة غير موجودة بين عموم سكان الهند . . ومن ثم فلا يمكن قبول هدف حزب المؤتمر « الذى يتمثل فى قيام دولة وطنية جمهورية [ديموقراطية] علمانية ، **كما أنه لا يمكننا أن نتحمل أو نستسيغ سياسته التى ترمى إلى القبض على السلطات السياسية تدريجيا ، ومساعدة الهنادكة لتكون لهم اليد الطولى على جميع أجزاء البلاد ! . . »** .

فالعداء هو للقومية التى ستسحق مقومات المسلمين الحضارية ، لأنها « قومية سياسية » فقط ، « وحدة حضارية بين الذين يطلب أن يعيشوا فى دولتها الوطنية الديموقراطية . . . ولو كان الحال غير ذلك ، والهند قومية حضارية وثقافية واحدة ، أو لو أن المسلمين فيها أغلبية لما عارض المودودى القومية . . .

لقد عارضها لهذا السبب . . . أما الإنجليز فكانوا نظريا مع القومية الواحدة ، لأنها جزء من فكرية حضارتهم . . وحزب المؤتمر ، ذو الأغلبية الهندوكية ، والذى تسود فكريته مثل الحضارة الغربية ، كان مع القومية الواحدة ، ودولتها الواحدة ، بحكم المصلحة أولا ، والفكر التغريبى المتفق مع هذه المصلحة . . . ولقد كان المودودى صريحا عندما وضع النقاط على الحروف ، وأعلن أن رفضه للقومية الواحدة ، ودولتها الواحدة قد نبع من الحرص على قومية المسلمين الحضارية كى لا تسحقها الأغلبية الثابتة للهنادكة ، وأن هذا السبب فى الرفض خاص بظروف المسلمين الهنود . . فقال : « إن نظرية القومية التى أوردها الغربيون إلى بلادنا كانت نظرية الوطنية اللادينية ، التى إذا اختلط بها مبدأ « القومية » أصبح ضغثا على إبالة ، **بحقنا على الأقل ، لأن بلادنا الهندية ثلاثة أرباع سكانها من غير المسلمين** ، فقد جعلنا مبدأ « القومية » - على أساس الوطنية - بين أمرين : إما أن نرتد على أعقابنا عن ديننا الإسلام ، متحمسين لديانتنا الجديدة ، أو نعيش فى البلاد كافرين ، أى خارجين على الوطن بموجب ديانة القومية والوطنية ! . . .

فالمرفوض هو « القومية السياسية » ، لأنها ليست قومية حقيقية . . أى ليست قومية حضارية وثقافية . . ولأنها مؤسسة فقط على وحدة الأرض -



● قومية الإسلام . قومية حضارية ●

الوطنية . . ولأن أغلبيتها الهندوكية ستظل ثابتة ، وفى الديمقراطية ، التى تحكم فيها الأغلبية الأقلية سيحيق الخطر بالقومية الحضارية للمسلمين . . . فالحق والحقيقة أن المودودى مع القومية الحقيقية وضد اللا قومية ؟!

● ويزيد من وضح هذا التفسير ، الذى قدمناه لرأى المودودى فى القومية إن كانت لا تزال ثمة حاجة لوضوح ؟! ــ أن الرجل لم يكن له اعتراض على نشأة القوميات فى أوربا ، عندما كان هدفها « أن تعطى القوميات المختلفة حرية ممارسة حق سيادتها فى أرضها بكافة الحقول ، السياسية والتجارية والاقتصادية وغيرها ، بدلا من أن تكون أداة فى أيدى البابوات والقياصرة ، المتعسفين باسم السلطات الروحية والزمنية ! . . » . . . فقط كان اعتراضه على تطور هذه القومية إلى الاستعلاء والقداسة والإلحاد والعدوان . . . ولذلك فهو يميز بين نوعين من القومية :

الأولى : القومية غير العدوانية . . وذات المضمون والهدف التحررى . . وهو معها يؤيدها . .

والثانية : القومية العدوانية ، الأنانية ، المستغلة لغيرها من القوميات والشعوب . . وهو ضدها . . رافض لها . . . وكلماته ، فى هذا التمييز ، الذى لا يدع مجالا لشك فى براءته مما ينسب إليه من عداء للقومية ، بإطلاق ومن حيث المبدأ ، تقول : « أما القومية ، فإن أريد بها : الجنسية [Nationality] فهى أمر فطرى لا نعارضه ، وكذا إن أريد بها انتصار الفرد لشعبه ، شريطة ألا يستهدف تحطيم الشعوب الأخرى ، وإن أريد بها حب الفرد لشعبه فنحن لا نعارضها كذلك ، إذا كان هذا الحب لا يعنى معنى العصبية القومية العمياء التى تجعل الفرد يحتقر الشعوب الأخرى ، وينحاز إلى شعبه فى الحق والباطل على السواء . وإن أريد بها مبدأ الاستقلال القومى ، فهو هدف سليم كذلك ، فمن حق كل شعب أن يقوم بأمره ، ويتولى بنفسه تدبير شئون بلاده .

أما الذى نعترض عليه ونعتبره شيئا ممقوتا نحاربه بكل قوة فهو القومية التى تضع ذاتها ومصالحها ورغباتها الخاصة فوق جميع الناس ومصالحهم ورغباتهم ، والحق عندها هو ما كان محققا لمطالبها واتجاهاتها ورفعة شأنها ، ولو كان ذلك بظلم الآخرين وإذلال نفوسهم ! . »

إن المودودى لا يعادى القومية بإطلاق ، ومن حيث المبدأ . . فقط هو يعادى « القومية العدوانية » . . وبالتحديد فهو يعادى القومية الاستعمارية الأوربية ، التى ذهبت تستعبد كل الهند . . . ويعادى القومية الهندوكية التى سعت ـ على أساس وحدة الأرض والوطن ـ والتى لا تكوّن قومية حقيقية لسكان عموم الهند ـ سعت للسيطرة الأبدية على المسلمين فى شبه القارة الهندية . . .

فهل بعد جلاء موقف المودودى ، من قضية «القومية» ، مجال لنقل بعض نصوصه التى عارض بها سيطرة الأغلبية الهندوكية على الأقلية المسلمة . . نقل

فى هذا العدد

الصفحات

● أدب

□ دراسات

□ إبداع

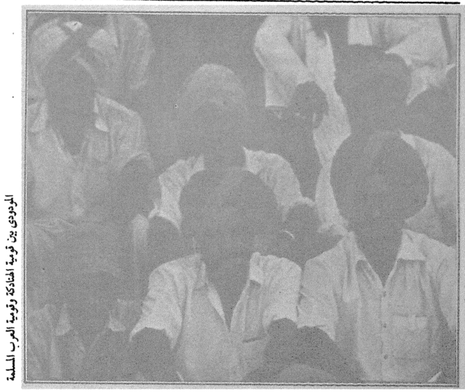
● فكر

● فنون

● كتاب

● أبواب ثابتة

● اللوحات الفنية



المودودى بين قومية المناداكة وقومية العرب المسلمة

هـذه النصوص ، ليعـارض بها نفـر من الإسلاميين «القـومية العـربية» ، التى تصل نسبة المسلمـين بين سكـانها إلى قـرابـة الـ ٩٥ ٪ من مجـمـل هؤلاء السكان ؟! .. وهى القومية التى وصفها الشيخ حسن البنا فقال : « إن هذه الشعوب الممتدة من الخليج إلى المحيط كلها عربية ، تجمعها العقيدة ، ويوجـد بينها اللسـان ، وتؤلفها الـوضعية المتنـاسقـة فى رقعـة من الأرض واحدة متصلة متشابهة لا يحول بـين أجزائهـا حائل ، ولا يفرق بين حدودها فارق . ونحن نعتقد أننا حين نعمل للعروبة نعمل للإسلام ، ولخير العالم كله ... فلن ينهض الإسلام بغير اجتمـاع كلمـة الشعوب العربية ووحدتها .. فالعرب هم أمة الإسلام الأولى وشعبه المتميز ! ..

وهل من الأمانة أن نأخذ نصوص الأستاذ المودودى فى قومية المناداكة لنلصقها بقومية العرب المسلمـة ، بـأغلبيـة سكـانها السـاحقـة ، وبـالتكـوين النفسى الإسلامى الذى هو حضارة العرب أجمعين ؟! ..

بل إننا إذا ذهبنا نستقرىء الحل الذى قدمه الأستاذ المودودى لمستقبل الهند بقومياتها المتعددة ، وللعلاقة بين القومية الإسلامية وغيرها من القوميات التى تعيش فى شبه القارة الهندية ، فسنجد المودودى قـد قدم لهـذه المعضلة (حلا قوميا ؟!) ــ لقد طلب لكـل قـوميـة «استقـلالا ذاتيا» ، تمـارس فى ظله حقوقهـا القـوميـة وتنميها فى إطار «دولة داخل الـدولـة الاتحـادية» التى تـظلل هذه «الـدول» القومية جميعا .. فهـو «حـل قومى» ، ترسم معالمه التمايزات القومية فى شبه القارة الهندية ... ومن كلمـات المودودى ، التى صـاغ بها اقتراحه هذا نقرأ قوله : «إن إقرار واستمرار الحياة القومية للمسلمين يستلزم ، بالضرورة ، ما يمكن أن نطلق عليه ، بالمصطلح السياسى الحالى : «دولة داخل دولة» . إن الدعائم التى يقوم عليها مجتمعهم لا يمكن أن تظل راسخة ثابتة طالما لا يوجد فى مجتمعهم «قوة حاكمة» و «هيئة حاكمـة ...» خاصـة بهم .. «ولا حرج فى أن تنال أمم الهـنـد الأخرى هـذا النوع من الاستقلال ، أو الحكم الذاتى ، فى سبيل الحفاظ على مصالحها القومية الخاصة . وبعد أن تحصل جميع الأمم داخـل الهند على مثـل هـذا الاستقـلال ، أو الحكم الـذاتى ، فإن نـظام الحكم المشتـرك يمكن أن يتحقق داخل الهند بطريقة سليمة .....» .

أمـا نوع العـلاقة بـين هذه القـوميات ، المستقلة ذاتيا ، فى دولة لكـل منها داخـل الدولـة ، أى نوع «الدولة الجامعة» ، فلقد طرح المودودى حوله ثلاثـة تصورات هى :

١ - الاتحاد الفيدرالى ..
٢ - أو تميز القوميات فى مناطق محددة جغرافيا ، مع إحـداث «إبدال سكـانى» خلال ربـع قرن أو أكثر ، يصحبه تزايد استقلال «الدول» وتقليل صلاحيات «المركز» ..
٣ - أو انفصـال الولايـات الإسلاميـة واستقـلالهـا واتحادها .. وكذلك الولايات الهندوكية ، مع إقامة «تحالف» و «تعاون» بينهما ..

وهى تصـورات مؤسسـة عـلى المعيـار القـومى ، طرحها الأستاذ المودودى ، فقـال : إن «أمامنـا الآن ثلاثة تصورات لتشكيل مستقبل الهند :

التصور الأول :

إن الشكل الصحيح والعادل لبناء دولة جمهورية ــ [أى ديمقراطية] ــ فى بلد القوميات المتعددة هو :

أولا : أن تقـوم عـلى مبـادىء وأصـول الاتحـاد الفيدرالى الدولى InTernational Federatim وبعبـارة أخرى : فهى ليست دولة أمة واحدة ، بل هى دولة اتحادية لأمم متعددة A State Of Federatel Natim .

ثانيا : تتمتع كل أمة داخل هذا الاتحاد بالاستقلال الحضارى والثقافى Culturol Autonony . أى تستطيع كل دولة أن تستخدم صلاحيـات وسلطات الحكومـة لإصلاح وتنظيم بيتها داخل دائرة حياتها الخاصة .

ثالثا : أن يقوم نظام عملها ، بالنسبة للمعاملات الـوطنية المشتـركة ، عـلى المشاركـة المتساوية Equal Purtnersinp . فيكون لكل منها استقلالها الذى تمارسه فيما يتعلق بمعاملاتها الخاصة ، ويمكنهـا ــ أيضا ــ أن تمارس عملا مشتركا فيما يتعلق بالمعاملات المشتركة . وفى ظل هذا النوع من النظام الاتحادى ، فإن «الإمارة» أو «الـولايـة» تـنقسـم بـين المـركـز والأجـزاء المتحـدة ..... وبعد ذلـك تواجـه قضية الحكـومة المركزية ... ويجب أن يؤسس هذا النظام الحكومى المشترك ، بالضرورة ، على مبادىء الأنصبة المتساوية أو المشاركة المتساوية ، لأن هذا اتحاد بين الأمم صاحبة «الإمـارة» ، وليس نظامـا قائما على حكم الحكـومـة الواحدة Unitary ومختص بأمة واحدة .

التصور الثانى :

إذا رفض هذا التصور للاتحاد بين أمم الهند ، فمن الممكن إيجاد تصور آخر ، وهو إقرار حدود جغرافية منفصلة لكل أمة من الأمم ، تستطيع أن تبنى فـوقها دولتها الجمهورية ــ [أى الديمقراطية] ــ ، وتحـدد فترة ٢٥ سنة أو أكثر أو أقل من ذلك لإحداث «إبدال سكانى» ، ويكون لكل دولة استقلالها الداخلى بصورة متـزايدة ، بينـما يحتفظ المركـز الاتحادى بصـلاحيات قليلة .

التصور الثالث :

إذا رفض هذا التصور أيضا ، فإننا نطالب فى النهاية بأن تنفصل ولاياتنا القومية ، وتشكل اتحادا فيما بينها ، وهكـذا يمكن للولايات الهنـديـة أن تقيم لهـا اتحـادا منفصلا ، ثم يشكل تحـالف Confedraly بين هـذين البلدين ، أو أكـثر ، ويمكن التعـاون بينهـما بشـروط محـددة ، وذلـك من أجـل الأهداف الخـاصة ، مثـل الدفـاع والمواصلات والعلاقات التجارية ...» .

تلك هى تصورات المودودى عن الحلول التى رآها للعلاقة بـين القوميـات الحضاريـة والثقافيـة فى الهند الكبرى ... وهى شهادة تثبت أن الرجل وإن حارب «القومية السياسية» ، المفتقرة إلى الوحدة فى الأصول والمكونات الحضارية للقومية ، فلقد ناضـل فى سبيل «الحل القومى» للقوميات الحضارية ... ولم يكن أبدا عـدوا للقـوميـة .. كـما حسب ويحسب بـعض الإسلاميين ! .. هذا عن الشبهات التى علقت بفكره القومى . ●

الحروب الصليبية في ألف ليلة وليلة

دراسة في تأثير الحروب الصليبية على الوجدان الشعبي

د. قاسم عبده قاسم

يقول أسامة بن منقذ عن شجاعة الصليبيين « . . . سبحان الخالق البارىء ، إذا خبر الإنسان أمور الفرنج سبح الله تعالى وقدسه ، ورأى فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير . . . » هذا الرأى الذى يطرحه أسامة يشاركه فيه عدد كبير من المؤرخين المسلمين نذكر منهم على سبيل المثال » بهاء الدين بن شداد صاحب سيرة صلاح الدين ، وأبو شامة ، وابن القلانى . ولكن حكايات ألف ليلة التى تدور حول الحروب الصليبية لا تعترف لهم بالبسالة والشجاعة ، أو هى على الأقل تجعلهم فى مستوى أدنى من المسلمين بهذا الخصوص .

ولكن هذا التجاوز عن الحقائق التاريخية لحساب الخيال الفنى لم يمنع بعض التفصيلات التاريخية من التسرب إلى نسيج حكاية « الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان » فالحكاية تشير إلى التشرذم السياسى فى المنطقة العربية زمن الحروب الصليبية ، حينما نتطرق إلى حكاية فرعية بطلها « سليمان شاه » الذى يخوض حروبا ضد المسلمين بشكل يجعلنا نسترجع صدى المنازعات بين الأمراء المسلمين من السلاجقة وغيرهم . ومن المهم أن نشير إلى أن اسم « سليمان شاه » هو اسم حقيقى لأمير سلجوقى عاش قبل تحرير القدس على يد صلاح الدين وحدثنا عنه ابن الأثير فى حوادث سنة ٥٥٥ هـ وعن نشاطاته العسكرية فى المنطقة ما بين الموصل وهمذان . .

كذلك تحمل هذه الحكاية أحداثا فرعية بعضها يحمل اتجاهات اجتماعية / جنسية مثل حكاية عزيز وعزيزة وبعضها يدل على النشاط التجارى ومدى ما كان التجار يتمتعون به من حصانة وحماية نظرا لاهتمام الجانبين بالتجارة باعتباره موردا أساسيا لهما . فقد ذكرت الحكاية أن ذات الدواهى ألبست أصحابها زى التجار لخداع المسلمين ، وأخذت لهم كتابا بالأمان من أفريدون ملك قسطنطينية ، التى كان لها دور هام فى تجارة ذلك الزمان ، وكان من أهم عوامل تحويل الحملة الرابعة إليها . وتبرر الحكاية هذه الخديعة بأن « . . . التجار عمار البلاد وليسوا من أهل الحرب والفساد . . . » كما تتحدث الراوية عن تجارة الكتابة فى عكا ، وهو أمر أكده ابن جبير حين لاحظ أن أهل الحرب مشغولون بحربهم ، وأهل التجارة تلهيهم تجارتهم . كذلك أشارت الحكاية إلى بعض التأثيرات الثقافية حين أوردت قصة تعلم شواهد ذات الدواهى العلوم الإسلامية ومذاهبها حتى تتنكر فى صورة أحد أولياء الله .

هذه الاتجاهات مجتمعة تمثل الإطار الكامل للتفاعل الحضارى بين الشرق الإسلامى والغرب الكاثوليكى فى غمرة تصادمها العسكرى فى الحروب الصليبية ، ولكن التعبير الشعبى عن هذا التفاعل جاء تلبية لحاجات العقلية الشعبية ، أو العاطفة باتجاهاتها النفسية التعويضية ، والتى يمكن أن نصفها أحيانا بالهروبية . .

والحكاية الثانية من حكايات ألف ليلة التى تدور حول الحروب الصليبية هى حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » وهى حكاية تستمر على مدى سبعين ليلة فهى تبدأ من الليلة الخامسة عشرة بعد الثمانمائة ، وتستمر حتى الليلة الرابعة والثمانين بعد الثمانمائة ، وعلى الرغم من أن كل حكاية من حكايات ألف ليلة التى تدور حول الحروب الصليبية قد أنشئت فى زمن مغاير لزمان نشوء الحكاية الأخرى ، كما أنها تطورت على نحو خاص بها ، فإننا لا يمكن أن نتناول كلا من هذه الحكايات على حدة ، لأن مصدر استيحائها واحد هو الحروب الصليبية ، كما أن تحليلنا لكل حكاية لا يقصد منه هذا التناول الجزئى ، بقدر ما نقصد أن نرصد المضامين والدلالات داخل هذه الحكايات الثلاث جميعا .

على أية حال ، فإن حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » تبدأ بحكاية فرعية تمهيدية مؤداها أن شابا مليحا هو نور الدين ، قد أخطأ فى حق نفسه وشرب الخمر بالقدر الذى جعله يعتدى على أبيه الذى كان تاجرا كبيرا جليل القدر . وأقسم التاجر ليقطعن يد ابنه . . . . وهكذا هرب على نور الدين لتبدأ حكايتنا .

هرب نور الدين إلى ساحل بولاق (ميناء القاهرة النهرى فى تلك العصور) حيث رأى مركبا تستعد للسفر إلى الإسكندرية . . . وتجرى أحداث الحكاية لتجعل بطلنا ينتظر فى دكان عطار من معارف أبيه كان قد نزل فى ضيافته ، وإذا بأعجمى قد أقبل على السوق وخلفه على بغلته جارية . . . كأنها بلطية فى فسقية ، أو غزالة فى برية بعرجه يخجل الشمس المضية ، وعيون بابلية ونهود عاجية ، وأسنان لؤلؤية ، وبطن خماصية ، وأعطاف مطوية ، وستيان كأطراف لية كاملة الحسن والجمال ، ورشقة القد والاعتدال . . . » تكلم هى مريم الزنارية بطلة حكايتنا .

والحكاية تقول إن مريم هذه كانت بنت ملك أفرنجة وتصف أفرنجة هذه بأنها مدينة واسعة الجهات ، كثيرة الصنائع والغرائب والنبات ، تشبه مدينة القسطنطينية ، ومن المثير حقا أن الخيال الشعبى يتصور أن الفرنج يأتون من مدينة اسمها أفرنجة ، ولأن أشهر مدن النصارى عندهم آنذاك هى مدينة القسطنطينية فلابد أن تكون لكل مدينة يريدون إضفاء بعض الأهمية عليها بعض صفات مدينة قسطنطين . أما عن سبب قدوم مريم إلى الإسكندرية فالراوى يقول إنها كانت قد مرضت مرضا شديدا فنذرت على نفسها إذا عوفيت أن تزور الدير الفلانى الجزيرة الفلانية . . . فلما عوفيت ذهبت فى مركب ولكن مراكب المسلمين استولت على المركب وباعوه بما فيه ، ومن فيه فى مدينة القيروان ولما اشتراها الأعجمى جاء بها إلى مصر . . . .

وحين أراد التاجر الأعجمى بيعها ، صاح على الدلال الذى أخذها إلى وسط السوق وبدأ ينادى عليها ، ولكن الدلال فشل فى بيعها لقلة أدبها . وربما يكون القاص قد أراد أن يدين أخلاق الإفرنجة وتربيتهم لبناتهم . . وفى هذا الصدد يجب أن نلاحظ ما ذكره أسامة بن منقذ من اعتراضات على أخلاق الفرنجة وسلوكيات المرأة الفرنجة .

وعندما يقف على نور ليشارك فى عملية المزايدة تقع المرأة فى حبه فيشتريها بألف دينار وفى الليلة الأولى يعرف أنها جارية من الإفرنج ، وتبدأ مريم فى صناعة زنانيرها لبيعها فى السوق كل ليلة ويسترد بذلك ما دفعه من أمواله ثمنا لها .

ومن المهم هنا أن نلاحظ كيف يتصرف الخيال الشعبى فى أحداث الحكاية بحيث يجعل بنات ملوك

الفرنجى يقعن فى حب الرجال من المسلمين ، ثم يقاتلن قومهن فى سبيل أحبابهن من المسلمين ، ففى الليلة الثامنة والثلاثين بعد الثمانمائة تخبرنا أن مريم الزنارية تحذر حبيبها على نور الدين من « . . . رجل أفرنجى أعور العين اليمين وأعرج الرجل الشمال ، وهو شيخ أغبر الوجه مسلثم اللحية . . . » هذه الأوصاف للعدو الفرنجى الذى عاث فى الأرض العربية فسادا على مدى قرنين من الزمان . وهذه الحكاية تحمل كثيرا من هذه المواقف التى تتبدى فيها الكراهية الشعبية للعدو الصليبى واضحة جلية . .

وعلى الرغم من تحذير مريم الزنارية لعلى نور الدين ، فإن هذا الإفرنجى مر على السوق ومعه سبعة من الفرنج ، ورأى المنديل الرائع الذى صنعته مريم لحبيبها ، وبعد إلحاح وبفضل وساطة التجار يشترى الفرنجى المنديل من على نور الدين بألف دينار . ومن اللافت للنظر أن الحكاية تتحدث هنا عن الفرنجى بقولها « الإفرنجى الملعون عدو الدين » والحقيقة أن المصادر التاريخية العربية التى تناولت فترة الحروب الصليبية تتعامل مع الشخصية باعتبارها شخصية « عدائية عدوانية » من جهة وباعتبارها شخصية « كافرة » من جهة أخرى وتتجسد هذه الحقيقة واضحة جلية من خلال العبارات التى ترد كثيرا فى ثنايا هذه المصادر ، والتى تصف الصليبيين « بالكفار » تارة وبأنهم « العدو المخذل » تارة ثانية ، وبأنهم « الإفرنج لعنهم الله » تارة ثالثة . ومن الطبيعى تماما أن تتعامل المصادر التاريخية العربية مع الشخصية الصليبية من منطلق عدائى ، وهى فى هذا تعكس المشاعر التى خلفها العدوان الصليبى فى وجدان الناس فى العالم الإسلامى . وهذا ما تعكسه بصراحة حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » التى تنتقم من الشخصية الصليبية بالشكل الذى يوافق العقلية الشعبية . فالفرنجى ، ملعون وعدو الدين ، وهو أيضا دميم الخلقة بشع المنظر ، كما أنه يحمل أحط الأخلاقيات ويتحلى بأبشع ضروب الخسة والمكر والخداع فى معاملاته اليومية . فهو يتحايل حتى يسكر نور الدين ويشترى منه الجارية بعشرة آلاف دينار . . .

هذا الفرنجى الأعور ، هو أعظم وزراء ملك أفرنجية وقد أرسله ليتقصى خبر ابنته ، وقد عرف أمرها من المنديل . وتخفى فى زى التجار مستغلا حرية التجارة انذاك ، حتى تمكن من شرائها بالحيلة من نور الدين . وهذه إشارة تحمل صدى واضحا للحقيقة التى أوردتها المصادر التاريخية عن استمرار حركة التجارة بين المسلمين والصليبيين على الرغم من التصادم العسكرى بينهما وهذا ما أشرنا إليه من قبل عند تحليلنا لمضمون حكاية الملك عمر النعمان .

على أية حال ، تقول الحكاية إن عليا نور الدين حين أفاق من سكره ظل يبكى على فراق حبيبته ، ولم يستطع على فراقها صبرا ، فسافر وراءها . . . ولكن القراصنة هاجموا المراكب وأخذوا ركابها وبينهم نور الدين وعرضوهم على ملك أفرنجية . . . وتتطور الأحداث بحيث يلتقى البطل المسلم بحبيبته الفرنجية . ويجعل



البطل المسلم .. والموقف السياسى من الغزو الأوربى

الراوى لقاءهما فى كنيسة يقضيان الليل فيها وهما يتطارحان الغرام ويمارسان الجنس . بل إنها تطلب منه أن يذهب إلى صندوق النذور ليأخذ منه ما يشاء . إنه انتقام الخيال الشعبى من الأعداء بإهانة مقدساتهم وعلى يد واحدة من بناتهم أرضاء لحبيبها المسلم ويهرب على نور الدين بفضل مساعدة حبيبته التى تتنكر فى زى ريس أحد المراكب وتقتل عشرة من الملاحين ويصل الإثنان مرة أخرى إلى الإسكندرية .

ويعرف الملك بهرب ابنته مع الأسير المسلم ، فيطارد بأسطول حتى ميناء الإسكندرية دون أن يدرى العاشقان . وحين نزل على نور الدين إلى المدينة تاركا مريم فى السفينة ريثما يتدبر أمره ، هجم الفرنج على المركب واستعادوا مريم الزنارية وقفلوا عائدين إلى بلادهم . . .

هنا يشير الراوى إلى حادثة تحمل ظلا من الحقيقة التاريخية . فقد عاد نور الدين إلى الشاطىء ووجد جمعا من الناس متجمهرين على الشاطىء ، وهم يقولون « يا مسلمين ما بقى لمدينة الإسكندرية حرمة حتى صار الإفرنج يدخلونها ويخطفون من فيها ويعودون إلى بلادهم على هينة ، ولا يخرج وراءهم أحد من المسلمين ، ولا من العسكر الغازين . . . » هذه الحادثة التى ترددها الرواية تحمل صدى واضحا للهجوم المفاجىء الذى شنه بطرس الأول لوزينان ملك قبرص على مدينة الإسكندرية سنة ١٣٦٥ م ، فقد نزلت القوات الصليبية على شاطىء الإسكندرية بغتة فى يوم الجمعة ١٠ أكتوبر من تلك السنة . وانسابت قواتهم فى شوارع المدينة المذهولة يحرقون ويدمرون ويقتلون وينهبون ، وعلى مدى ثلاثة أيام كانت المدينة أسيرة لممارسات الصليبية البشعة . وحين عرفوا باقتراب الجيوش القادمة من القاهرة فروا بعد أن أخذوا معهم عددا ضخما من الأسرى من أهالى المدينة وكميات هائلة من المنهوبات والبضائع المسروقة .

لا شك فى أن مثل تلك الحادثة الجسيمة قد تركت آثارها السلبية فى وجدان أهل البلاد ، ونتيجة لعجز السلطان عن تقديم المبرر المعقول لما حدث ، ونتيجة لمعاناة الناس من الحدث نفسه ، تنشأ العلاقة بين بعض أحداث ليالى ألف ليلة وبين حوادث الحروب الصليبية . نتيجة لهذه المعاناة ، يتصادم التفسير المنطقى للحدث مع الرغبة فى تفسيره بشكل تعويضى يتوافق والنفسية الشعبية وما تعانيه من كبت ، أو تتطلع إليه فى أمل . . . وقد وجد الخيال الشعبى الحل الذى يناسبه فجعل نور الدين يسافر ثانية وراء حبيبته ، ويؤسر للمرة الثانية . ويذبح رجاله ، ولكنه ينجو ويلتقى مرة أخرى بحبيبته ويهربان . . .

وهنا يبدأ الانتقام ، فقد جرد الملك جيشا لمطاردة ابنته مريم مع حبيبها ، ولكنها تتصدى لقتال هذا الجيش . وفى أثناء القتال يطلب أبوها من أخيها « برطوط » أن يحمل عليها ولا يقتلها حتى يخيرها بين الرجوع إلى المسيحية أو الاستمرار على دين الإسلام . وحين عرض عليها أخوها ذلك العرض رفضت وهى تضحك ساخرة « . . . هيهات أن يعود ما فات ، أو يعيش من مات ، بل أجرعك أشد الحسرات ، وأنا والله لست براجعة عن دين محمد بن عبد الله الذى عم هداه ، فإنه هو الدين الحق ، فلا أترك الهدى ولو سقيت كؤوس الردى » . ثم قتلت أخاها الذى كان من شجعان الأفرنج ، وصاحت « . . . لا يبرز لى إلا أبطال أعداء الدين لأسقيهم كأس العذاب المهين ، يا عبده الأوثان ، وذوى الكفر والطغيان . هذا يوم تبيض فيه وجوه أهل الأيمان ، وتسود وجوه أهل الكفر بالرحمن . . . »

هنا نجد امتزاجا بين الخيال الشعبى والتاريخ الواقعى ، فمريم الزنارية تبيد جيشا كاملا من جيوش أهلها انتصارا لحبيبها المسلم « على نور الدين » وهنا وجه الخرافة ، ولكن اتهام الصليبيين بالكفر والعدوان ، موقف يعكس واقعا تاريخيا . حقيقة أن القرآن الكريم يضع السيد المسيح عليه السلام فى مرتبة سامية ، كما أن المسلم يعترف بأن المسيح من أنبياء الله الذين أرسلهم لهداية البشر كجزء من إيمانه بالإسلام ، إلا أن الموقف العدائى من الشخصية الصليبية وتكفيرها موقف سياسى وليس موقفا دينيا . فقد كانت الحروب الصليبية حربا كأية حرب أخرى على الرغم من تسربلها بمسرح الدين . فقد جاء الصليبيون من الغرب الكاثوليكى ليشنوا حربا عدوانية على دار الإسلام . وحين وصلت أنباء الحملة التى احتلت بيت المقدس إلى العالم الإسلامى « . . . قلق الناس لسماعها ، وانزعجوا لاشتهارها . . . فشرع فى الجميع والاحتشاد ، وإقامة فروض الجهاد . . . » على حد تعبير ابن القلانسى . كان لابد من مقاومة الصليبيين تحت راية الجهاد الذى هو محور تكوين الجيوش الإسلامية . وليس من المعقول أو المنطقى أن يكون الجهاد ضد من لا يعتبره المسلمون عدوا كافرا فضلا عن أن البابوية فى

دعايتها للحملة الصليبية رفعت شعار الحرب المقدسة ضد المسلمين الكفرة . وهكذا تبدو النظرة التى تتعامل بها النفسية الشعبية مع الصليبى باعتباره « عدوا كافرا » متوافقة مع منطق ذلك العصر إلى حد بعيد . .

وعلى أية حال ، تمضى الحكاية إلى نهايتها فينهزم الجيش الفرنجى ويفر خوفا من شجاعة مريم الزنارية . والطريق أن الخيال الشعبى يجعل أباها ، ملك أفرنجية ، يشكو إلى هارون الرشيدى لكى يعيد إليه ابنته . وهذه إشارة واضحة للعلاقة بين هارون الرشيدى وشارلمان ، وإن كان القاص قد أفاد منها فى سياق روايته بغض النظر عن السياق التاريخى أو منطق الأحداث فالحكاية الشعبية لا تلتزم بالزمان أو المكان إطارا لها ، وإنما تستفيد من بعض التفصيلات التاريخية فى نسيجها بغض النظر عن المنطق التاريخى ولا غرو فالحكاية الشعبية ليست تاريخا بأى حال .

والعنصر التاريخى فى قصص ألف ليلة وليلة عموما يخدم مضامين الحكاية ودلالاتها أكثر مما يخدم فى سياقها الذى يبدو وكأنه يحدث فى اللازمان واللامكان . وباستثناء قصة عمر النعمان التى يرى بعض الباحثين أنها جزء متميز من الليالى يلعب العنصر التاريخى دورا ضئيلا فى تسيير حوادث القصة . إذ تبدأ الحكاية فى عصر بعينه وبشخصيات بعينها ، ثم نرى بعد قليل أننا لو غيرنا هذه الأعلام كلها ما ضر ذلك شيئا فى سير القصة والهدف من إضافتها ، وإن تكتسب الحكاية مذاقا خاصا فى نفوس السامعين الذين يعرفون هارون الرشيدى كشخصية تاريخية حقيقية تحظى بمكانة كبيرة فى نفوسهم .

المهم أن الحكاية تجعل ملك أفرنجة يعرض ثمنا لمساعدة الخليفة ـ هارون الرشيد له هو نصف مدينة « رومة الكبرى » « . . . لتبنوا فيها مساجد للمسلمين ونجعل إليكم خراجها . . . » ولكن الخليفة حين يسأل مريم رأيها فى كلام أبيها تقول له « . . . إنى قد دخلت دينكم لأنه هو الدين القويم الصحيح ، وتركت ملة الكفرة الذين يكذبون على المسيح . . . » مرة أخرى يهتم الراوى بإبراز صحة الدين الإسلامى فى مواجهة كفر الصليبيين ، ويجعل الدليل على ذلك إيمان الفتاة الفرنجية ابنة ملك الفرنج التى ينبغى أن تكون أكثر تعصبا من غيرها من عامة بنات الفرنج .

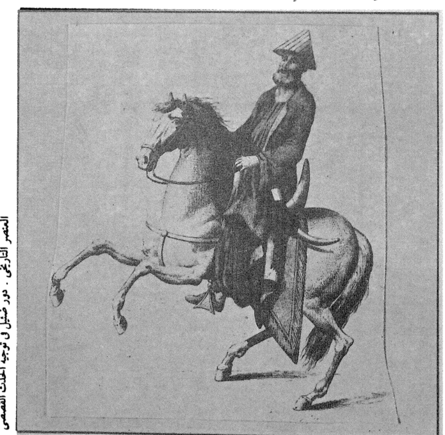
تنتهى الحكاية برفض الخليفة هارون الرشيد تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . ويزوجها لنور الدين ويرسلها إلى مصر معززين مكرمين ويفرح التاجر بعودة ابنه . هكذا يتنازل حاكم المسلمين عن مكسب مادى كبير « نصف مدينة رومة الكبرى » فى سبيل صون شرف المسلمين ، فلا يوافق على تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . . .

وتكشف « حكاية الصعيدى وزوجته الفرنجية » عن الفارق الأخلاقى بين المجتمع الإسلامى والمجتمع الصليبى ، فالرواية تدور حول علاقة غرامية بين صعيدى ، وواحدة من بنات الفرنج . وعلى الرغم من إعجابه الشديد بجمالها فإنه يأبى أن يمارس معها الجنس عندما يتمثل الحلال والحرام فى عقله وتغضب الفتاة الفرنجية لسلوكه الذى لم تستطع أن تفهمه . وهذه الحكاية تستدعى إلى الذاكرة كلام أسامة بن منقذ عن تحلل الأخلاقيات الصليبية من وجهة نظر المسلمين ، يقول أسامة « . . . وليس عندهم شىء من النخوة والغيرة . يكون الرجل منهم يمشى هو وامرأته يلقاه رجل آخر يأخذ المرأة ويعتزل بها ويتحدث معها ، والزوج واقف ناحية ينتظر فراغها من الحديث . فإذا طولت خلاها من المتحدث ومضى » وفى هذا الصدد أيضا تشير حكاية الصعيدى وزوجته الفرنجية إلى أن من عادة نساء الإفرنج أن يمشين فى الأسواق بلا انقاب .

وتؤكد حكاية الصعيدى على التزامه بالأخلاق الإسلامية فقد حكى بطلنا أنه عرف فرنجية هى زوجة فارس صليبى لتضاجع عربيا حتى الصباح لقاء مبلغ من المال ، . . . وكانت دارى مطلة على البحر ، وكان ذلك فى زمن الصيف ففرشت على سطح الدار وجاءت الأفرنجية فأكلنا وشربنا وجن الليل فصرنا ننظر خيال النجوم فى البحر ، فقلت فى نفسى : أما تستحى من الله عز وجل وأنت غريب وتحت السماء وعلى بحر وتعصى الله تعالى ، وتستوجب عذاب النار ، اللهم أنى أشهد لقد عففت عنها . . . » وكانت مكافأة الصعيدى على هذا أن وجد الفرنجية بين الأسرى فتملكها لقاء عشرة دنانير كانت له فى ذمة السلطان المنصور » الذى حرر عكا ، فأسلمت وأعلنت أن هذه المصادفة دليل على صحة دينه فقد وهبها الله فى الحلال بعد أن عف عنها بالحرام .

وتحرير عكا هنا يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها لأول مرة على صلاح الدين الأيوبى كما يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها النهائى من الصليبيين على يد السلطان الأشرف خليل بن قلاون إلى تحقيق النصر على الصليبيين . . . ويتم عقد قران الصعيدى على الفرنجية على يد القاضى ابن شداد . والقاضى ابن شداد شخصية تاريخية ، رافق صلاح الدين وعمل فى خدمته وكتب سيرته ، وعلى أية حال ، فربما يكون استخدام الاسم هنا دلالة على أن المقصود بالسلطان المنصور هو صلاح الدين ، وربما يكون الأمر مجرد مصادفة ، فلا عبرة بالأسماء هنا لأنها تضفى مذاقا خاصا على الحكاية لدى السامعين ، ولكنها لا تعنى أكثر من هذا .

ومرة أخرى تشير الحكاية إلى أهمية التجارة ، وتركز هذه المرة على مدينة عكا التى نعرف من مصادرنا التاريخية أنها كانت مركزا تجاريا هاما فقد أتى إليها الصعيدى القادم من مصر بتجارته ، فالتقى بهذه الفرنجية التى صارت زوجته فيها بعد ، وقد أشار ابن جبير إلى هذه الحقيقة التاريخية يقول « واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الافرنج غير منقطع ، واختلاف المسلمين من دمشق إلى عكة كذلك ، وتجار النصارى أيضا لا يمنع أحد منهم ولا يعترض . . . » وقال عنها فى مكان آخر من رحلته إنها « ملتقى تجار المسلمين والنصارى مع جميع الآفاق »●



العنصر التاريخى . دور ضئيل فى توجيه الحدث القصصى

قراءة عصرية في منهج ابن رشد

مهدى بندق

حقيقة موضوعية يسلم بها كل راصد لحركة الحضارة : إن كل تقدم إلى أمام هو فى الوقت ذاته فقدان لعنصر أصيل ، أو هو ــ بمعنى من المعانى ــ استلاب لشىء من أصالة كانت . .

يتقدم الصبى إلى الشباب فالرجولة ، ولكنه يفقد بهذا التقدم براءة الطفولة وصفاء السريرة . وبالمثل تأخذ المجتمعات بأسباب الحضارة فتستلب منها صفات الفطرة وبساطة الروح . هكذا وجد المسلمون أنفسهم وقد فتحت لهم الأمصار ودالت الدول ، فإذا بهم مشتجرون مع حضارات غريبة ، فارسية أو رومية أو هيللينية (لا تزال تحيا بفضل أفكارها وفلسفاتها) ؛ ولم يكن ثمة محيص من التأثر بها طلبا للتقدم . وما كان لهذا التقدم إلا أن يباعد بين المسلمين والنبع الأصيل لعقلية عبر عنها عمر بن الخطاب رضى الله عنه خير تعبير حينما قام بالدرة على قوم سمع أنهم يتحدثون عن الجبر والاختيار !

نشأ علم الكلام إذن رد فعل على عقائد مسيحية ومجوسية تسربت إلى الإسلام مع من دخلوه من غير العرب ، وشجعت على نمو أحزاب سياسية صارعت على السلطة منذ أن كانت الفتنة الكبرى فى عهد عثمان وعهد على بن أبى طالب ، وازدهر هذا العلم من ناحية ثالثة دفاعاً عن الإسلام ضد خصوم ادعوا أنه فكر تسليمى غير عقلى !

ومع ذلك فإن علم الكلام ــ وهو علم إسلامى بحت ، قائم أساساً على عقلنة النقل ــ قد بلغ غايته أو أوشك بين المسلمين ، إلا أنه لم يكن قادراً على الوفاء بالغرض الثالث الذى أشرنا إليه فى فقرتنا السابقة . ومن ثم كان على العقل العربى المسلم أن يتقدم خطوة أخرى نحو ميدان جديد : الفلسفة .

ولقد اختارت الفلسفة الإسلامية ــ منذ ولادتها على يدى الكندى والفارابى أن تكون « مشائية » ، تستعير منهاج أرسطو ، محاولة قدر استطاعتها أن تفلت من تأثير الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة ، حتى لا تقع فى هوة المثالية . وهذا ما حدا بالغزالى إلى شن هجوم عنيف على الفلسفة والفلاسفة جميعا ، فى حين كان مقصده فى الواقع أن يهاجم المشائين بالتحديد ، راميا إياهم بالإلحاد والدهرية والمادية والزندقة .



الغزالى ..

ولقد كان ممكنا للغزالى أن يزهق أنفاس الفلسفة بين المسلمين لولا أن قيض الله لها الوليد أحمد بن رشد ، الذى ولد بعد ثلاثة عشر عاما من وفاة الإمام الغزالى – تحديدا فى عام ١١٢٦ ميلادية – ليضع الأساس لمنهاج فلسفى صارم هو المركّب الجامع لخصائص المثالية والمادية فى وحدة عضوية لاتنفصم .

والمثالية التى نقصدها هنا ليست بالطبع المثالية بالمعنى الأخلاقى ، التى تعنى مكارم الأخلاق ، بل هى المثالية بالمعنى الفلسفى ، أى حصر الواقع الحى المتغير فى إطار فكرة مسبقة على نحو يرتب أنساقا اجتماعية وسياسية تطالب الناس بالتزامها وعدم الخروج عليها .

وكذلك فإننا لانقصد بالمادية هذا المعنى الشائع عن الجشع والحرص على المال . . . الخ . ، بل إن المادية الفلسفية حرصت على أن تؤكد دائما – بتحليلاتها للأوضاع السائدة – التغيير والتبديل طلبا لما هو أصلح وأكمل ، انطلاقا من معرفة قوانين الطبيعة والقوانين التى تحكم حركة المجتمعات وتفسير سلوك الكائن البشرى .

ومن الواضح أن الفلسفات المثالية قد عمدت طوال تاريخها إلى تبرير الواقع القائم – وأغلبه مظالم واستغلال – لصالح الطبقات الحاكمة والطبقات المالكة .

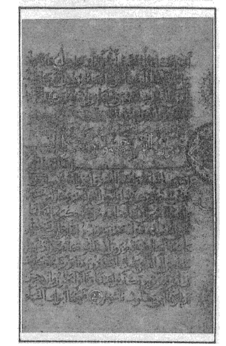
ومن الواضح كذلك أن المادية التى قامت على رفض الواقع ، واعتمدت عليها الثورات الكبرى ، أفلحت فحسب فى هدم القديم البالى فى حين أنها أخفقت كل الإخفاق عندما تصدت لعمليات البناء الجديد .

ذلك أن كل بناء يتطلب – عقلاً ومنطقاً – وجود نظرية مسبقة للبناء ، ويستهدف غاية غير موجودة حقا على أرض الواقع . وهنا تكمن أزمة المادية ؛ فهى إما أن تظل مخلصة لنفسها ولطبيعتها الحاصرة لذاتها فى أرض الواقع المادى ، وبذلك تعجز عن الحركة فى اتجاه غائى (مثالى مسبق) ، وإما أن تدمر نفسها بالتوجه نحو الغاية فتصير مثالية غير مادية .

المثالية إذن خطأ واضح ، والمادية كذلك خطأ أفدح ، بيد أن من الماديين من يلجأ إلى حيل وألاعيب مبتذلة ؛ إذ يسعى إلى حل هذا التناقض ، فتراهم يقولون إن المادية قد أصبحت على أيديهم مادية جدلية ، وهو قول ينقصه الشجاعة لكى يعترف بقصوره ؛ فما دمنا قد تحدثنا عن الجدلية فقد قبلنا أن نتجاوز المادية والمثالية معا إلى منهاج جدلى حقيقى ، محال أن يسمى بالمادية الجدلية أو بالمثالية الجدلية ، وإنما هو الجدلية فحسب .

هذا هو المنهاج الذى وضع يده عليه ابن رشد – الفيلسوف العربى المسلم – المنهاج الذى يرى فى المحسوس تجسيدا لغير المحسوس ، ويرى فى الظاهر صورة وشكلاً للباطن ، وفى الوقت نفسه يرى فى الباطن وغير المحسوس وجوداً بالإمكان لا يحتاج إلى كهنة يتوسطون بينه وبين الناس .

ولا يتصورَنْ أحد أن هذا الوجود بالإمكان – لنقل عالم الغيب – منفصل تماما عن عالم الشهادة ، بل إن



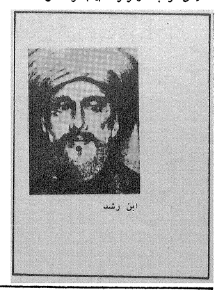
عالمى الشهادة والغيب معاً يمثلانَ كون الله الذى هو الظاهر والباطن ، والأول والآخر .

فأى مادية جدلية إذن تزعم الماركسية أنها ابتدعتها ؟

ولماذا لم تتحدث عن مثالية جدلية بالمقابل ؟

ذلك أن المثالية الجدلية هى عين ما ذهب إليه هيجل . ولقد ظنت الماركسية أنها ستكون نقيضا للهيجلية التبريرية حين تؤكد لأتباعها صفة الجدلية ، ولكن دون أن تتخلى عن ماديتها ؛ تماما كما أن الهيجلية لم تتخل عن مثاليتها برغم اعترافها بالجدل .

تقول الماركسية إنها تعترف بالديالكتيك ، بيد أنها تجعل المادة معطى أوليا ، فى حين تدفع بالفكر إلى المرتبة الثانية فى المركب ؛ وهو قول شبيه بالقول التالى :



ابن رشد

« إن الدجاجة من البيضة ، والبيضة من الدجاجة ، لكن البيضة هى المعطى الأول » ؛ وياله من قول مضحك حقا !

والحقيقة أن أحدا لايمكنه الإجابة عن السؤال الشائع مالم يرد الدجاجة والبيضة معاً إلى مصدر واحد - أو خالق لهما جميعا - يسبقهما بالرتبة والموضوع لا بالزمان ، لأنه واجب وجودهما معا .

لقد أدرك فيلسوفنا العربى المسلم هذه الحقيقة الفلسفية وفصلها فى كتابه « فصل المقال ، فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال » . فما هذا المنهج إجمالا ؟

يرى ابن رشد أن الوسيلة « الشرعية » الوحيدة لإدراك الكون والطبيعة والوجود الإنسانى إنما هى العقل ولا شىء سواه ، بل إن مصداقية الشرع الإلهى ذاته لتقع على العقل وحده ؛ إذ يستحيل على الشارع أن يصدر قوانين وأحكاما تتناقض والعقل الذى أوكلت إليه مهمة تطبيق الشريعة .

فماذا لو اصطدمت البراهين العقلية بالمصادر النقلية واستحال التوفيق ؟ أننكر النقل أم نتنكر للعقل ؟!

بالطبع فإن التنكر للعقل خليق بأن يقذف بنا إلى هوة سحيقة من الخرافات والدروشات ، فضلا عن النتائج السلبية التى ستلحق بالدين ذاته فيما يتعلق بمسائل العقيدة الواجب الاطمئنان إلى صحتها يقينا لاشكوك تعتوره أو تحيط ببراهينه .

وليس مقبولا أن ننصرف عن المصادر النقلية وأولها النص القرآنى ، وإلا أنكرنا المصدر الذى يحضنا على إعمال العقل بقصد طلب اليقين .

يجد الفيلسوف الإجابة فى القرآن الكريم واضحة لا لبس فيها ولا غموض . فالقرآن منه آيات محكمات هن أم الكتاب ، أى أصله وصلاح أمره . . فهى الأوامر والنواهى والأحكام السلوكية التى تكفل أن يكون الفرد صالحاً للتدبر ، وتبنى مجتمعاً صالحاً للترقى . وهذه الآيات غير جائز تأويلها أو البحث لها عن أسباب أو تبريرات ؛ فهى حق لله على عباده ، مساوٍ لحقوقهم عليه عز وجل : الحياة والرعاية والرحمة والغفران . وما من نعمة يتنعم بها المرء إلا والله مصدرها وما نحوها .

أما المتشابه من الآيات القرآنية فالناس صنفان إزاءه ؛ الأول من فى قلوبهم زيغ يتبعونه ابتغاء تأويله لإحداث الفتنة بين الناس ؛ وهؤلاء لهم عذاب عظيم ؛ والصنف الثانى يضم المؤمنين العلماء ، الذين بعلمهم وبعقولهم يبتغون تأويله لتطمئن القلوب إلى عقيدتها .

فتأويل معنى اللفظ مقصود به - هنا - الوصول إلى أقصى درجة من درجات التطابق بين الشريعة والعقل ؛ ولكن تجاوز ظاهر اللفظ إلى فهم العميق من مدلولاته يتطلب معرفة دقيقة باللغة وتراكيبها ، وأساليب استخدام الألفاظ بها على الحقيقة أو على المجاز ، ونحوها وصرفها ، ثم هو يتطلب إلى جانب ذلك معرفة وثيقة بما توصل إليه العقل البشرى من نتائج علوم نظرية وتطبيقية ، وقبل هذا وذاك يحتاج إلى قوة إيمان وتقى شُهِرَ بهما العلماء الأصلاء .

***

يطبق ابن رشد منهاجه هذا فى تأويل النص على الفلسفة المسيحية التى اعتنقها آباء الكنيسة الكاثوليكية (كنيسة الإسكندرية تعارضها منذ مؤتمر أفسوس عام ٤٤٩ ميلادية) ، حيث بنت فكرتها عن الكون على تصور مثالى « فى البدء كان الكلمة » . وفى الوقت ذاته تكون عقيدة التثليث والطبيعة المزدوجة للمسيح قد عصفت بهذا التصور المثالى لحساب التجسيد والحلول فى الجسد الإنسانى « المسيح » !

أما المفهوم الإسلامى المنطلق من التنزيه فيرى أن الله وحده هو القديم . حتى القرآن الذى هو كلام الله ، لاينبغى أن يشارك فى صفة القدم ، إنما هو كلام الله إلى الناس مواكب لأحوالهم ؛ فهو حادث بحدوثهم ؛ وهو ما يعنى بلغة عصرنا انعدام الحتمية والقدر المسبق ، مما يفتح أمام الإنسان أبواب الحرية ، ويمنحه حق الاختيار ، ويلقى على عاتقه مسئولية مصيره الذى يبتدعه بمواقفه الفردية والاجتماعية .

ومن هذا المفهوم الربانى - الإنسانى تثبت صفتا الوجود والعدل لله ، وتثبت للناس صفتا التكليف والحرية ؛ فلاجرم أن التكليف لايكون إلا للأحرار .

ويرى ابن رشد أن الطبيعة أزلية أبدية ، غير أنها ليست قديمة بهذا المعنى إطلاقا . ذلك أنها تنتقل من حالة كونها موجودة بالإمكان (غير متجسدة فى واقع) إلى حالة صيرورتها كائنة بالفعل (قائمة ومتجسدة) ؛ وخالق الطبيعة القديم يمارس فعله فى الحالتين على وجود لا على عدم ؛ فوجود الله المطلق ينفى العدم نفيا مطلقا فى أى زمان وفى أى مكان .

والله كذلك لم يخلق الكون دفعة واحدة ثم فرغ من العمل - كما يقول التوراتيون ، بل هو قائم عليه ، خلاق فيه كل آن . ونظرية الخلق المستمر الرشدوية هذه إنما ترد على المثاليين والماديين جميعا .

فالمادة حين تحطمها إلى أقصى درجات التحطيم تنطلق منها قوى وطاقات وحقول كهربائية مغناطيسية . هى إذن لم تعد مادة ملموسة ، ولكنها لم تفن ؛ فما يزال تأثيرها قائما ، وما تزال حساباتها مرصودة . فما هذه القوى وتلك الطاقات ؟

إنها غيب ، ولكنه مؤثر فى الملموس والمحسوس . فالمادة تذهب إلى الطاقة ، والطاقة تلد المادة . الدجاجة جاءت من البيضة ، والبيضة جاءت من الدجاجة ، والاثنتان معاً جاءتا من مصدر واحد هو الخالق . المادة ليست أصل الكون ، ولا الطاقة (الفكرة) مصدره وأصله ، إنما المركب منهما فى تحول دائم (الحياة - الموت - البعث) . ولاسبيل لفهم العالم ، والعمل فيه ، والتأثير فى طبيعته ، دون الاعتراف بهذه الحقيقة ، والنهل من معينها ، واقتباس أساليبها فى الخلق المستمر ●



وليد منير

كان « أبو نواس » رجلاً من الموالى . ولم يكن يملك سوى فطنته وشعره . عاش أبو نواس « لاهياً عابثاً غريباً فى مجتمع أخذت جذور التحلل تضرب فى طينته ، وتنخر فى عظامه حتى كادت أن تأتى عليه . كان الشاعر يحتال على الحياة ليغنم منها ما لم يؤهله له أصله أو ماله أو شأنه الاجتماعى ، وكان يختلس من الدنيا لذةً عابرةً ، وشهوةً سريعة خاطفة ثم يمضى فى طريقه . سخر « أبو نواس » مما حوله ، وممن حوله حتى تفزّع منه أهل زمانه . وكان فى سلوكه الساخر المشوب بالمرارة شفاءٌ بعضٍ من الغليل الذى يعتمل فى داخله ، وبعضٍ من السخط الذى يضطرب به كيانه . لقد اختار الشاعر أن يعيش خفيفاً متحللاً من كل شىء ، وأن يأخذ كل شىء مأخذ الهزل لا الجد ، والفكاهة لا المأساة . إنه لا يجد فى هذه الحياة الجائرة سوى لعبةٍ مسليةٍ ورخيصةٍ ومبتذلةٍ لا تستحق بحالٍ أن تؤخذ على غير عِلاّتها . وهى حياة تفضى إلى الشك فى كل شىء لأن جوهرها عبث وزيف ورياء . لقد شق « أبو نواس » عصا الطاعة ، ورفع شراع تمرده الأخير بعيداً عن كل الضفاف المأهولة :

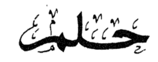
فدع الملام فقد أطعت غوايتى ... ونبذت موعظتى وراء جدارى
ورأيت إيثار اللذاذة والهوى ... وتمتعاً من طيب هذى الدارِ
أحرى وأحزم من تنظُّر آجلٍ ... ظنى به رجمٌ من الأخبارِ
إنى بعاجل ما ترين مُوَكَّلٌ ... وسواه إرجافٌ من الآثارِ

وقيل لأبى نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحى والسكران صنعت ، وقد داخلنى النشاط ، وهزتنى الأريحية .

أما الحب عند « أبى نواس » فهو اللهوُ الجميلُ ، والعبثُ الممتعُ . وهو هذه الفكاهة التى تكسر بفيضها سأم الحياة ، ورتوب وتيرتها :

الحب فوقى سحابٌ ... والحب تحتى سيولُ
فذا يسيخ برجلى ... وذا علىَّ هطولُ
وليس حولىَ إلا ... رياحُ حبٍ تجولُ





ناجى عبد اللطيف

تنكرنى قدماىَ . . .
فأسقط عند الباب . .
فلا أقدر أن أطرق بابك .
هذا الصبح . . . ، حلمت بوجهكِ . .
لكن . . خانتنى قدماىَ ،
فهل تدركنى عيناك . ؟
أنا لا أملك غير البوح . .
وأنت تصرين على أحزان الليلِ . .
تباريح الجرحَ . .
عناقيد الوهم . .
وهذا قلبى . . بين يديك الآنَ . .
فكونى وجهَ الحبِّ . .
وكونى بين يدى الصبحَ . .
وكونى . .
أنت ملكت القلبَ ،
فضميه لصدرك طفلاً ،
يحبو بين القدمينِ . .
يغنى . .
يبكى . .
يفرح حين يرانا .
نفرح حين نراهُ . .
فتمطر فى القلب غمامهْ
تمطر فى القلب غمامهْ .



الخروج من دائرة الحب

ناجى عبد اللطيف



لاتسألينى كيف اليومَ نفترقُ
قد راعنى منكِ حبٌ راحَ يختنقُ
سلى فؤادك قد تُنبيك أسئلةٌ
بها يثورُ فؤادانا فينطلقُ
علّمتُ قلبك خفقاً ظلّ يؤته
فكيف عادتْ إليَّ اليومَ ذى المِزَقُ
وكيف أحمل عنكِ الحبَّ أحفظُهُ
وكيف أغدو بجنْبٍ بات ينغلِقُ
هل يملِكُ القلبُ غيرَ الجُرحِ سيّدَق
عدا سؤالٍ أتاه الزيفُ والملَقُ
قد رحتُ أحفظ عنكِ الوهَم أرشفهُ
وعدتِ أنت سؤالاً غاله الشَّبَق
مُرِى فؤادىَ أن يمضى بأغنيتى
إذ يعزفُ اللحنَ صوتٌ منكِ يأتلق
دُورى بشعرىَ دوماً يامعذبتى
فأنتِ.. أنت رمالُ الشطِ والغَرق
ولملمى عطرىَ المسفوحَ وانصرمى
بالأمس ردٌّ هوانا وجهكِ النَّزِقُ



إسكندرية.. آن أن تتجددى

د . احمد عتمان

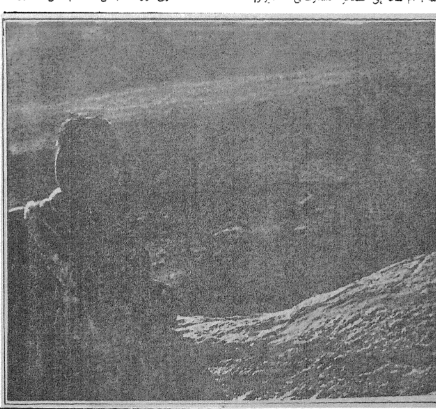
هانحن فى قلب الصيف تلفحنا شمس الظهيرة فتتصبب عرقاً وترنو أبصارنا صوب شواطئنا حيث على الفور تقفز أمامنا الإسكندرية عروس البحر الصبية التى ناهزت الثلاثة والعشرين قرناً من عمر الزمان . ومنذ مطلع الصيف تتواتر الأخبار تلو الأخبار من الإسكندرية . البعض يقول إن هذا الثغر الجميل يعانى من مشكلة الصرف الصحى ، فمياه المجارى فى حيرة من أمرها ، هل تذهب إلى البحر لتلوث بدورها جزءاً منه . أم تتجه إلى الصحراء لتشارك فى التعمير وإقامة المجتمعات الجديدة على أسس راسخة . فمما لاشك فيه أن نفايات الإسكندرية إذا دفنت فى الرمال المصرية الغربية ستكون أكثر مودة ولطفاً بالتربة والبيئة من النفايات النووية الأوربية وغير الأوربية . والحل الثالث والأسهل أمام مياه الصرف الصحى السكندرية أن تتدفق كالعادة فى الشوارع يتمرغ فيها الصغار ونفرح نحن الكبار مطمئنين لأن المياه عادت إلى مجاريها .

وعن الإسكندرية تترد أنباء أخرى متفرقة فى الصحف وفى أروقة مجلس الشعب عن تجاوزات المسئولين هناك . على أن أنباء الصيف السكندرى ليست كلها من هذا القبيل فهناك أنباء أخرى زكية الرائحة نطرب لسماعها وسنتعرض لها بعد قليل .

فالإسكندرية هى العاصمة الثانية وينبغى ألا نتنازل عن شىء من مكانتها تلك مهما كان الثمن . وهذا يعنى أنها لابد وأن تنافس القاهرة وتتغلب عليها فى بعض النواحى . وكيف تنسى الإسكندرية أنها كانت ـ من قبل وجود القاهرة ـ عاصمة البلاد ، بل عاصمة العالم الإغريقى الرومانى كله وعروس كافة موانى البحر المتوسط ؟ نعم ، فمنذ أن أسس الإسكندر الأكبر هذه المدينة فور فتحه لمصر عام ٣٣١ق . م حتى احتلت مكانة خاصة داخل مصر وخارجها وما أن صارت عاصمة البطالمة حتى تصدرت بين كافة العواصم كمركز الدائرة فى عالم الفكر والأدب .

أنشئت مدينة الإسكندرية على شريط الأرض الممتد من الشرق إلى الغرب فيما بين البحيرة المريوطية والبحر المتوسط ، وكان شارعها الرئيسى يشق وسط المدينة من الشرق إلى الغرب متقاطعاً مع شارع آخر رئيسى من الشمال إلى الجنوب . وفى البحر ، أمام المدينة ـ كانت تقع جزيرة فاروس التى ربطها الإسكندر بالمدينة بردم الجزء البحرى الواقع بينهما ، أى بإقامة جسر ترابى يبلغ طوله ثلاثة أرباع الميل ـ تقريباً . وهناك أقام بطليموس الثانى فيها بعد الفنار الذى صار من أعاجيب الدنيا السبع . وإلى الشرق من الفنار كان يقع ميناء الإسكندرية الكبير ؛ أى الميناء الشرقى ، إذا كان هناك ميناء آخر على بحيرة المريوطية لاستقبال البضائع القادمة من الجنوب على سطح النيل . وبالقرب من الميناء الشرقى كان يقع حى البروخيون حيث القصر الملكى والموسيون (معبد ربات الفنون الموساى وهو مجمع للآداب والفنون والعلوم) والمكتبة الكبرى وربما قبر الإسكندر الأكبر . وإلى الجنوب الغربى من هذا الحى كان حى راكوتيس وفيه أقيم معبد السرابيوم أى معبد الإله المصرى الإغريقى سرابيس ، وشقت قناة لتحمل المياه العذبة من النيل إلى الإسكندرية . وفى الواقع أصبحت الإسكندرية منذ القرن الثانى ق . م كبرى مدن العالم المعروف ـ آنذاك ـ من حيث ضخامة وفخامة العمران ، وكثافة السكان ، وتنوع جنسياتهم . وكانت روما بمثابة قرية صغيرة إذا قورنت بعروس الشرق الإسكندرية ، وسيظل الحال كذلك حتى تتفوق روما بعد أن تصبح عاصمة إمبراطورية بحق .

وعندما جاء يوليوس قيصر الكهل المحنك (٥٢ سنة) إلى الإسكندرية فى عام ٤٨ ق . م لم تكن كليوباترا بنت الواحد والعشرين ربيعاً هى فقط التى فتنته بسحرها وجاذبيتها ، ولكن مدينتها ـ أيضاً ـ الإسكندرية بنت الثلاثة القرون ـ آنذاك ـ قد تركت فى ذهن العاهل الرومانى انطباعاً لاينمحى حتى إنه ـ بعد أن عاد إلى روما ـ حاول أن يجعل منها إسكندرية ثانية فأنفق الكثير ، وكان له بعض ما أراد . لقد مارست الإسكندرية كمدينة وكمركز أدبى وحضارى تأثيراً قوياً على حياة وحضارة الرومان ، بل يمكن القول بأن الإسكندرية هى صاحبة الفضل الأكبر فى تعريف



الرومان بالفكر الإغريقى . وحتى بعد أن استولى أوغطس على الإسكندرية وضم مصر إلى الإمبراطورية الرومانية بعد موقعة أكتيوم عام ٣١ق.م ظلت للإسكندرية مكانتها الحضارية والتاريخية . ولم يأفل نجمها تماماً إبان العصر البيزنطى والعصور الوسطى وحتى الفتح العربى .

وبين الحين والحين يعاودنى الحلم بأن تعود الإسكندرية إلى سابق عهدها . ومن ثم ، فإننى أطرب حين أتابع الحركة الأدبية السكندرية المعاصرة وأعجب لعدم صدور دورية قوية عنها للآن . وأسعدنا جميعاً العرض المسرحى المتميز « سقوط الأقنعة » الذى قدمته فرقة الإسكندرية القومية التابعة لمسرح الثقافة الجماهيرية والذى فاز هذا العام بالجائزة الأولى فى مهرجان المائة ليلة على مسرح السامر بالقاهرة وإن كنا نرى أنه قد آن الآوان ليكون للمسرح القومى فرع بالإسكندرية ، بل نحلم بأن تقام بها دار للأوبرا .

وفى هذا المقام قد يكون من المناسب أن نتوجه بالرجاء للمسئولين بالإسكندرية وهيئة الآثار المصرية للعمل على ترميم مسرح كوم الدكة على نحو يسمح باستخدامه فى العروض المسرحية ، أو إقامة مهرجان جاد لفنون الدراما والموسيقى هناك . حقاً إنه فى الأصل ليس مسرحاً ، بل أوديون ، ولكنه يصلح للعروض المسرحية التاريخية أو الأسطورية ، وكذا الحفلات الموسيقية الكلاسيكية . علماً بأننا حريصون على بقاء وسلامة هذا الأثر الخالد الذى لا يقل أهمية عن المتحف اليونانى الرومانى نفسه بالإسكندرية ، ولكننا على يقين من أن مهندسينا وأثريينا يمكنهم أن يصونوه من الاندثار فى حالة استخدامه .

وختام الأنباء الصيفية السكندرية مسك ؛ إذ أن جماعة من خيرة أساتذة الجامعة هناك مع كوكبة من كبار مفكرينا يسعون الآن لإحياء وبناء مكتبة الإسكندرية الشهيرة التى كانت قد أدت دورها الحضارى كاملاً عندما حفظت التراث الإغريقى ولقنته الرومان الذين بدورهم هضموه وسلموه لأوروبا الحديثة ، فلتعد الإسكندرية لترتبط من جديد بمكتبة كبرى كمنار أو فنار حضارى .

وبعد فلقد آن الآوان لا لكى نبكى على ماضى الإسكندرية الغابر ، كما فعل شاعرها اليونانى كافافيس ، ولكن لكى نردد ما قاله معاصره أمير الشعراء العربى شوقى فى حفلة افتتاح دار جديدة لبنك مصر بالإسكندرية فى يونيو عام ١٩٢٩ :

أمس انقضى واليوم مرقاة الغد
إسكندرية آن أن تتجددى
ياغرة الوادى وسدة بابه
ردى مكانك فى البرية يردد
فيضى كأمس على العلوم من النهى
وعلى الفنون من الجمال السرمدى
لاتجعلى حب القديم وذكره
حسرات مضياع ودفع مبدد

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



كم تمنيت أن أرى هذا الرجل الذى تروى عنه الروايات .. على باشا شريف رئيس مجلس الشورى لمدة عشر سنوات كاملة من سبتمبر ١٨٨٤ إلى سبتمبر ١٨٩٤ .

أنا لا أريد أن أحكى لك حكاية شريف باشا رئيس وزراء مصر الأسبق .. ولا حكايات آبائه وأجداده وأولاده وأحفاده .. ويكفى أن تعلم أن قصر شريف باشا الكبير أصبح اليوم حياً كاملا من أحياء القاهرة اسمه (أرض شريف) يقيم فيه عشرات الألوف من البشر .

ولكن على باشا شريف كان من الشخصيات النادرة فى القاهرة . وقد أقام للشيخ سلامة حجازى مسرحاً على نفقته فوق أرض من أملاكه بشارع عبد العزيز ، لأنه كان من المعجبين بصوت الشيخ سلامة حجازى . والذين يتحدثون عن مسرح سلامه حجازى لا يعلمون هذه الحقيقة ، ولا يعرفون الأسرار وراء النهضة المسرحية والغنائية ..

كان على باشا شريف رجلاً طروباً ، وهو ممن يصفهم أولاد البلد فى القاهرة بأنه ابن حظ . ويبدو أنه كان من الوجوه المألوفة عند أهل المدينة . فقد كان يطوف بعربته فى سائر الأحياء . فإذا سمع مغنيا أو صوت فرقة من فرق الفنون الشعبية . أمر الحوزى بالوقوف . واستدعى أهل الغناء والطرب . فيستمع إليهم ، ثم يمنحهم مالاً وينصرف .

واشتهر بأنه من عشاق الغناء .... ولأنه كان باشا وابن باشا ورئيس مجلس الشورى ، فقد كان عشقه للغناء مما يسجل ويروى .

ولكن الذى لم يحتفظ به التاريخ هو أن على باشا شريف كان أحد مؤلفى الأغانى فى القاهرة ، فلم يكن من الممكن أن تظهر مطربة أو مطرب فى شارع عماد الدين أو فى حى الأزبكية ليقول إنه يغنى من كلمات على باشا شريف رئيس مجلس الشورى وحفيد شريف باشا الكبير .

وكان الباشا الوحيد الذى كسر هذه القاعدة هو إسماعيل صبرى باشا وكيل وزارة الحقانية (العدل) وأستاذ شوقى أمير الشعراء ، فقد كتب أغنية ضد الاحتلال البريطانى ولحنها وغناها محمد عثمان .. ثم غناها من بعده صالح عبد الحى .. وهى أغنية !

عشنا وشفنا سنين
ومن عاش يشوف العجب

وألف إسماعيل صبرى بعد ذلك عشرات الأغانى .. وألف شوقى أيضا عشرات الأغانى لمطربات ومطربين قبل محمد عبد الوهاب .

أما على باشا شريف فقد انكشف أمره بسبب حادثة من أعجب الحوادث ، فقد حاولت بريطانيا مد امتياز قناة السويس ، وكان الأمر معروضا على مجلس الشورى ، وحدثت مناقشات صاخبة ، وجدل عنيف ، وأوشكت أن تهب ثورة بسبب هذا الموضوع الخطير .

وفى تلك الظروف أرسل على باشا شريف رئيس مجلس الشورى مظروفا كبيراً مغلقا إلى إسماعيل صبرى باشا وكيل وزارة الحقانية (العدل) ورأى الصحفيون المظروف الكبير واعتقدوا أن رئيس مجلس الشورى أرسل ليسأل وكيل وزارة العدل عن الرأى القانونى فى موضوع مد امتياز قناة السويس الذى شغل الرأى العام فى ذلك الوقت ، بل إن جريدة اللواء التى كان يصدرها مصطفى كامل نشرت خبرا يقول إن مجلس الشورى أرسل إلى وزارة الحقانية يطلب الفتوى فى موضوع قناة السويس .

ثم كانت المفاجأة المذهلة ، فقد توجه مندوب من جريدة اللواء إلى وزارة الحقانية ، وطلب مقابلة سعادة إسماعيل صبرى باشا وكيل الوزارة ، ليستوضحه عن رأى رجال القانون فى موضوع مد امتياز قناة السويس الذى أرسل رئيس مجلس الشورى يسأل عنه .. وقال الشاعر إسماعيل صبرى باشا لمندوب الجريدة : لقد أرسل لى سعادة على باشا شريف رئيس مجلس الشورى مظروفاً فيه بعض الأغانى التى ألفها سعادته لأنظر فيها .. وأصحح له ما يجب تصحيحه من نصوصها ●

الوداع يابونابرت..
وأكذوبة الحوار الحضارى

هانى الحلوانى

لا شك أن الأستاذ يوسف شاهين واحد من أشهر المخرجين فى السينما العربية وأكثرهم إثارة للجدل بعد كل فيلم يقدمه خاصة فى المرحلة الأخيرة من رحلته السينمائية ، وإذا شئنا الدقة فيمكن أن نؤرخ لهذه المرحلة مع نكسة يونيو ١٩٦٧ التى قال عنها : « مع صفعة ١٩٦٧ أدركت أنى لم أكن أفهم وأن على أن أتعلم مرة تانية » . (حديث مع وليد شميط ، مجلة الدستور اللبنانية ، خريف ١٩٧٨) ، كان لهذه الصفعة أثرها الخطير على يوسف شاهين كواحد من الذين يعيشون فى هذه المنطقة بما ولدته هذه النكسة فى النفس من ضروب الحيرة والرغبة فى التغيير لكنها رغبة غير واعية وغير محددة . ولكن التناقض المروع الذى عاشته مصر فى هذه المرحلة ومن ثم الوطن العربى كله هو ذلك التناقض المتمثل فى الرغبة الجماعية والإجماعية على إزالة آثار العدوان من جهة ، والمحاولات الفردية المحمومة واليائسة لإنقاذ الذات حتى ولو على حساب المجموع إذا تضاربت المصالح بين الجماعة وبين الذات الفردية من جهة أخرى .

وقد انعكست هذه التناقضات فى أفلامه الأولى لهذه المرحلة : الاختيار ـ والعصفور ، وإلى حد كبير عودة الابن الضال ، وربما كانت هذه الصفعة أيضا هى التى حددت موقف شاهين بصورة واضحة ومباشرة من عبد الناصر وثورة يوليو بشكل عام ، هذا الموقف الذى تمثل بصورة غير مباشرة فى فيلمه الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) الذى تأثر فيه شاهين تأثراً واضحاً بفيلم المخرج الروسى الكبير سيرجى إيزنشتين « إيفان الرهيب » حيث أرى أن شاهين ربط فيه بين عبد الناصر وبين إيفان قيصر روسيا الرهيب ، وفى هذا يمكن أن نختلف تماما مع الناقد اللبنانى إبراهيم العريس فى كتابه « رحلة فى السينما العربية » (ص ٧٨) الذى يرى فيه أن شاهين حاول فى هذا الفيلم « أن يقيم توازيا بين شخصيتى عبد الناصر وصلاح الدين . . . أحد الأبطال التوحيديين فى التاريخ العربى ـ الإسلامى ، ليقدم عملاً ضخماً غلب عليه طابع الفخامة الهوليودى » . ثم يترجم يوسف شاهين موقفه من ثورة يوليو بشكل مباشر يوم هجر مصر ليقيم فى لبنان ـ موطنه الأصلى ـ حيث يقدم هناك فيلميه بياع الخواتم ، ورمال من ذهب (١٩٦٦) ، فى المرحلة الأخيرة يبرز هذا الموقف من ثورة يوليو ومن التجربة الناصرية فى أفلامه : العصفور وعودة الإبن الضال ، واخيراً فى فيلمه الوداع يابونابرت .

عامل آخر ساهم فى تشكيل فكر شاهين فى هذه المرحلة ، وهذا العامل هو ما لاحظه الناقد الأستاذ كمال رمزى بذكاء فى دراسته عن يوسف شاهين بمناسبة شهر أفلامه الذى اقيم فى إحدى دور السينما ، ونعنى بهذا العامل هو اصابة يوسف شاهين بمرض القلب فى شتاء ١٩٧٧ ، « وفى حجرته بالمستشفى ، بعيداً عن الوطن ، يهدده شبح الموت ، بدأ يفكر فى قضايا ومشاكل جديدة ويعيد النظر فى مسائل الحرب



والصراع بين البشر ، ويبدو أنه قرر أن يكون أكثر تسامحا ومسالمة وأن ينظر للأمور نظرة كونية » . (ص ٣١) بدأت تظهر بذرة هذه النظرة التسامحية والمسالمة فى « عودة الإبن الضال » ، لكنها بدأت تتضح كأوضح ما يكون فى « إسكندرية . . ليه ؟ » وفى الوداع يابونابرت كانت هى المحور الرئيسى الذى يدور حوله الفيلم .

وفيلم شاهين الأخير « الوداع يابونابرت » هو النتاج الواضح لتضافر هذه العوامل معاً هذا إذا أضفنا إليها عاملين هامين :

أولهما : فهم يوسف شاهين لطبيعة الفن ولماهية الواقعية والذى يتبلور هذا الفهم فى قوله عن الفن : « أنه مرآة عصره ، ولا يمكن له أبداً أن يكون مجرد تفسير واع لهذا العصر » . !!

ثانيهما : حدود تفسيره للتاريخ ، هذه الحدود هى التى وضحها فى حواره مع الصحفية سلوى نعيمى فى مجلة « كل العرب » اللبنانية (ص ٥٤) فهو يرى أن : « هناك شىء فى التاريخ اسمه « علم المحتمل » الواقعة فقط تكون معروفة . كافاريللى مثلا كانت بنيه وبين بونابرت مواجهة بعد أن أصيب فى ذراعه كانا يصرخان . ماذا كانا يقولان ؟ لا أحد يعرف . عبد الناصر كيف كان يفكر يوم ٥ يونيو ، لا أحد يعرف . سألت أنا كل أصحابه الذين كانوا حوله أيامها ، لا أحد استطاع أن يجيبنى . اسألى خمسة ممن أرخوا لعبد الناصر عن شخصيته كل منهم سيقدم لك صورة مختلفة تماما . من هو المحق ؟ أنا كل ماأملكه فى التاريخ هو الواقعة . ولكن ما هى المعطيات النفسية والسياسية والعائلية . . و . . التى أوصلت إلى هذا القرار ؟ هذا يمكن أن يكون أشياء كثيرة » . وإذا صح هذا الفهم بالنسبة لتفسير التاريخ ـ وهو فهم قابل للمناقشة على أية حال ـ فما هو موقفه من الوقائع التاريخية الهامة والحيوية فى تاريخ أى شعب من الشعوب وبخاصة إذا كان كالشعب المصرى ـ والذى يتم الافتئات عليها بدعوى التفسير ناهيك عن اخفائها أو تحويرها أو افراغها من محتواها الحقيقى ؟

وقبل أن نبدأ فى تحليل فيلم « الوداع يابونابرت » يجدر الإشارة إلى أن عناوين الفيلم « التترات » تشير على أن الفيلم من إنتاج فرنسى مصرى مشترك ، مثل الجانب الفرنسى فيه وزارة الثقافة الفرنسية وهيئة التليفزيون الفرنسى ، وأن جاك لانج وزير الثقافة الفرنسية هو الذى اختار الفيلم ليمثل فرنسا فى مهرجان كان ، مع ملاحظة أن يوسف شاهين حرص فى كل حواراته التى أجراها أثناء تصوير الفيلم وقبل المهرجان وبعده على التأكيد أن الحكومتين المصرية والفرنسية لم تشتركا فى انتاج الفيلم بأكثر من ١٠٪ فى بعض الحوارات ، أو بـ ١٥٪ فى حوارات أخرى ، وأن شركته للإنتاج هى التى قامت بتمويل الفيلم كاملا كى يحتفظ بحرية ارادته وفكره ولا يصبح أسيراً لأى من الحكومتين . هذا إذا علمنا أن ميزانية الفيلم تجاوزت المليونين من الفرنكات الفرنسية !!



أما عن الفيلم نفسه الذى كتبه شاهين بالاشتراك مع يسرى نصرالله ومحسن محيى الدين ! بطل الفيلم فيدور موضوعه حول محورين :

الأول : التنديد بالعسكرية ومحاولة السيطرة بقوة السلاح ويمثلها فى هذا الفيلم نابليون بونابرت نفسه .

الثانى : الدعوة إلى الحوار الحضارى بين الشعوب المتخلفة أو النامية على أحسن الفروض وبين الشعوب المتحضرة أو المتقدمة ، وبعبارة أكثر تحديداً . . ضرورة الحوار الحضارى بين مصر والبلاد العربية من جهة وبين الدول الأوروبية والدول ذات الصبغة الأوروبية من جهة أخرى ويمثل طرفى الحوار هنا على وكافاريللى .

بالنسبة للمحور الأول فالفيلم لا يتخذ موقفا معاديا من الحملة الفرنسية باعتبارها حملة استعمارية مهما كانت الدعاوى التى تدعيها تغطية لأغراض الحملة الحقيقية بقدر ما يدين نابليون بونابرت باعتباره وحشاً



ذو نزعة دموية وحشية فقط وهذا الوحش لا يزيد عن كونه مهرجاً ويؤكد يوسف شاهين نفسه هذا الرأى فى حديثه إلى عبد النور خليل فى مجلة « المجالس » اللبنانية بالعدد ٦٩٢ (ص ٦٠) ، بقوله : « عندما أريد أن أفكر فى فرنسا بطريقة حلوة أتذكر فيكتور هوجو وبلزاك ومدام كورى ، والمفكرين والمخترعين ، كل من قدم شيئا للإنسانية . . . (إن بونابرت) ليس الشخصية التى تمثل فرنسا فى نظرى . . . يقول على : معاً يمكننا أن نهزم كل بونابرت فى العالم . . . والآخر الذى يستمع إليه يوافقه على هذا برغم أنه فرنسى ، بونابرت يمثل قوة الشر ، وهذا يتجاوز « الجنسيات » .

وهذة النظرة إلى بونابرت التى يقدمها الفيلم مدعمة برأى يوسف شاهين فى هذه الشخصية نراها متورطة فى عدة أخطاء منها :

(١) أن عنف بونابرت مع المصريين يرجع إلى عنف المصرين فى مقاومة حملته الاستعمارية لا إلى طبيعته الدموية ، فادوارد سعيد يرى أن نابليون عندما قرأ فولنى المستشرق الفرنسى وتحذيراته من الحواجز الثلاثة التى ستقف فى وجه السيطرة الفرنسية فى الشرق هى انجلترا والباب العالى العثمانى وأكثرها صعوبة المسلمين ؛ فإن نابليون « فهم فولنى فهما حرفيا تقريبا ، بكن بطريقة تميز بها من حيث الرهافة واللطافة (الاستشراق لادوادر سعيد ، ص١٠٨) .

(٢) أن نابليون العضو بالمعهد القومى الفرنسى وهو الهيئة التى حلت محل الأكاديمية الفرنسية أثناء الثورة ، كان يحس كما يقول كريستوفر هيرولد فى كتابه « بونابرت فى مصر (ص ٢٢٩) : « أن العلم يترك آثاراً أبقى من الحرب . فهو لم يقنع بأن يكون القائد العظيم وكفى ، والواقع أنه صرح غير مرة ، وباخلاص لا شك فيه ، بأنه عدو للعسكرية . فالعظمة تقتضيه أن يكون أكثر من قائد . . . »

(٣) لم يشر الفيلم أية أشارة ولو عابرة إلى دور نابليون فى الحركة الصهيونية العالمية هذا الدور الذى حدا بوايزمان إلى وصفه بأنه « أول الصهاينة المصريين من الأغيار » ويعتبر د. عبد الوهاب محمد المسيرى فى كتابة « الأيديولوجية الصهيونية » (ص ١٣٤ - ١٣٥) أن نابليون صاحب أول وعد بلفورى » فى النداء الذى وجهه نابليون إلى كل يهود آسيا وافريقيا فى ٢٠ إبريل ١٧٩٩ حثهم على السير وراء القيادة الفرنسية حتى يتسنى إستعادة العظمة الأصلية لبيت المقدس ، ووعد بأنه سيعيد اليهود إلى أرض المقدسة إذا ساعدوا قواته » .

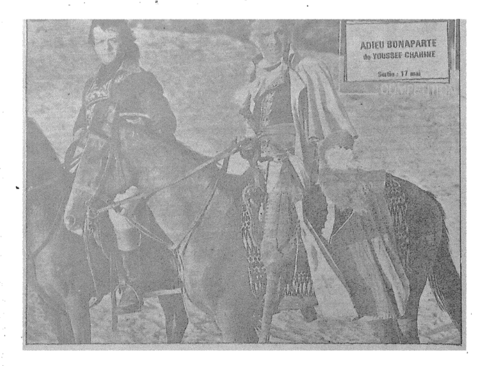
(٤) أن شاهين عندما يريد أن يفكر فى فرنسا بطريقة حلوة فإنه يتذكر فيكتور هوجو بينما نابليون يمثل قوة الشر . ولكن ما هو رأى يوسف شاهين فى قصيدة « هو » التى كتبها هوجو عن نابليون والتى يقول فيها :-

« بجانب النيل أجده مرة أخرى
ومصر تتألق بنيران فجره
وصولجانه الامبراطورى يبزغ فى الشرق
ظافراً ، مليئا بالحماسة ، متفجراً بالإنجازات
ابن المعجزة ، أذهل أرض المعجزات
والشيوخ المسنون أجلوا الأمير الفتى الحكيم »

ما رأى الأستاذ يوسف شاهين فى أحد أوجه طريقته الحلوة فى التفكير ؟!

عموما ، فهذه مناقشة سريعة للمحور الأول من محورى فيلم يوسف شاهين الأخير عن الناحية التاريخية ، أما دراميا وطريقته فى رسم الشخصية فهذا سنناقشه لاحقا عندما نناقش البناء السينمائى للفيلم ، أما عن المحور الثانى ، وهو طرح مفهوم الحضارة بين الشرق والغرب ، أو بين دول العالم المتخلف والدول المتقدمة تكنولوجيا ، فكيف يتسق أن يقوم شكل من أشكال هذا الحوار « الند بالند » كما قال يوسف شاهين بنفسه فى حواره مع جمعية النقاد مساء الأحد ٧/٧/ ١٩٨٥ ، إذا كان احتلال الفرنسيين مازال ساريا على أرض مصر ؟ هل يمكن أن تتحقق مثل هذه الندية التى يتكلم عنها ؟ . . وإذذا أردنا أن نلوى عنق الأشياء وصممنا على ضرورة مثل هذا « الحوار الحضارى » فهل يمكن أن نتغافل المهمه الأساسية التى تواجه الجنوب الفقير والمستغل لفترات طويلة - كما يقول د. فؤاد مرسى - إن هذه المهمة ليست « تبنى الشعارات الديماجوجية عن وحدة البشرية والاعتماد المتبادل بين الأمم ، وإنما إدراك التناقضات الأساسية التى تقسم البشرية إلى مستغلين ومستغلين . فالحوار هنا لا يمكن أن يصبح مفيداً طالما حاول التعمية على تلك المتناقضات » . هل كانت الحملة الفرنسية بقوتها العسكرية والمؤسسة العلمية التى رافقتها هى الشكل الحضارى الذى يقصده يوسف شاهين ؟ إن كل من قرأ كتاب « وصف مصر » الذى وضعته الحملة الفرنسية سيجد نفسه مضطراً إلى الاتفاق مع ادوارد سعيد (الاستشراق ، ص١٢٢) أن هذا الكتاب يزيح « التاريخ المصرى أو الشرقى عن موصفه من حيث هو تاريخ له تماسكه الداخلى والخاص ، وهويته ، ومعناه . وبدلاً من ذلك ، فإن التاريخ كما هو مسجل فى الوصف ، يقتلع التاريخ المصرى أو الشرقى ليحل محله ، عبر توحيد هويته هو ، مباشرة ، وبصورة فورية ، بتاريخ العالم ، وهو اسم ، استبدالى لبق لتاريخ أوروبا » . وإذا كانت هناك ثمة ادعاءات بأن هذا الفيلم صنع كرد فعل للحرب اللبنانية التى يتغافل عنها الساسة العرب ولا يبالى بها الفنانون العرب ! فهل يُفهم من هذا - بناء على ما سبق - أن الفيلم يدعو اللبنانيين والفلسطينين إلى وقف أعمال المقاومة فوراً والتجرد من السلاح فوراً حتى يصبحوا أنداداً لقوات الغزو الاستعمارى ، وأن يسعوا بدلاً من هذه المقاومة الفدائية التى يمكن أن تسىء إلى سمعة العرب - وفقاً لمنطق الفيلم . وبدلا منها يجب أن يقيموا حواراً حضاريا مفعماً بالحب للإنسانية والسلام مع هذه القوات الاستعمارية ؟ وإذا صح هذا ؟ فما هو شكل الحوار الحضارى الذى يقترحه صانع الفيلم ، هل هو ذلك الحوار الذى نشأ بين يحيى وكافاريللى ؟!!

عموما ، كيف طرح الفيلم أفكاره هذه ؟ وما هو الشكل السينمائى الذى صاغ به هذه المفاهيم ؟ ، هذا ما سوف نتناوله فى المقال القادم ●





شعر مترجم

الكلمة

للشاعرة الأسبانية ماريا البيرة لاكاثى
ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم

أريدك بسيطة ، وربما عارية
أحيانا
تنبثقين منى ، فى غلالة رقيقة (وبدون إرادتى
تزهر اللغة من كائنات أخرى)
إننى أعريك حبا
تبقين مثل الحمى
مثل فؤادى وخفقاته
وكثيرا
ومثل الصغار
أمام واجهة حانوت اللعب
ألصق وجهى بالواجهات المتلألئة
حيث تباع الكلمات الجميلة
التى تعجبنى
تصيب مواقعها بالنسبة للبعض ، إذا وضعتها . . . .
أبعثرها فى الحال
لأنها لاتستقر فى يدى
سوف أمضى من جديد ،
خذ حزمة من الكلمات
بين العشب المريع ،
وتحت السماء .



الهلالى سلامة
ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود

حسن عطية



صاغ كل من يسرى الجندى ــ مؤلفا ــ وعبد الرحمن الشافعى ــ مخرجاً ــ السيرة الهلالية فى صياغة مسرحية شعبية بارعة ، يجسدانها داخل صحن وكالة الغورى بكل الدلالات العربية الإسلامية التى يمنحها المكان للعرض المسرحى ، مقدمين من خلال تلك الصياغة رؤ يتهما للسيرة العربية ، وللشكل الذى تناقلت عبره تلك السيرة معالجة وأداة نقل شفاهى ــ الراوى بربابته ــ ولواقعهم الآنى وتناقضاته فى زمن انهيار التآلف العربى .

والمسرحية إذ تلتقط شخصية أبو زيد الهلالى من داخل السيرة الهلالية ، إنما تسعى لتقديم كلية الوجود الممتد فى السيرة ، داخل كلية الوجود المكثف فى الدراما ، مركزة حركة الأفعال فى (حدث) كلى واحد وأساسى ، يفجر الصراعات بين البشر المرتبطين بذلك الحدث ، وفقاً لاختلاف رؤ اهم واختياراتهم ، وهو هنا الحدث المتفجر عن « القحط » الذى حل بنجد السحية واستمر لسنوات سبع ، فالقحط هنا هو موقف كونى ــ اجتماعى مفروض على إنسان البادية ، مما يتطلب موقفاً بطولياً جمعيا لمواجهته ، لكن السيرة العربية دائماً كانت تصنع أبطالها أفراداً ــ ككافة الأساطير والملاحم العالمية ــ قادرين على الانفصال عن حركة الكون ومواجهته ، وعلى التمرد على حركة الواقع ، والعمل على إعادة تغييره ، فلابد بالتالى وأن يحمل ذلك البطل الفرد سمات فذة لا توجد فى الآخرين ــ الكل غير المميز ، فهو البطل ــ النموذج ، الموجود بالفعل ، بحكم وجوده التاريخى ، والموجود بالضرورة ، بحكم الاحتياج إليه ، لذا يخلقه الفنان الشعبى ، أو يعيد صياغته مرتكزاً على محور تفرده منذ تكوينه ، فهو عادة ما يتكون (يتيما) حتى يمكن قطع علاقته فى البداية بجماعته الأسرية الصغيرة ، و (مبعدا) حتى يمكن إسقاط أية علائق مع جماعته القبلية أو الاجتماعية وأعرافها وقيمها ، لذا يسهل عليه بعد ذلك التمرد على تلك الأعراف والقيم ، وأن يستقل برأيه وأفكاره عما هو سائد مما يتيح له دوراً هاماً فى صناعة التاريخ وحركته ،

ومن هنا اهتمت السيرة الشعبية ، وكذلك الدراما المسرحية التى قدمها الجندى ــ الشافعى بتأكيد ذلك التكوين الخاص للبطولة الشعبية ، كاشفة عن سبب إبعاد ذلك الطفل الصغير عن مضارب قبيلته ، بعد أن ولدته أمه الحرة البيضاء خضرة الشريفة بهيئة سوداء ، كهيئة الغراب الذى شاهدته يوماً ما ، وهى حامل ، قادراً على البطش بكل طيور الجو والانتصار عليها ، فدعت السماء أن تمنحها فى المستقبل طفلاً فى شجاعته ، فمنحتها السماء التى لا تجزء الفعل ، طفلاً بشجاعة الغراب ، ولونه الأسود فنبذته القبيلة ذات التقاليد الاجتماعية الفاصلة بين الحر والعبد من حيث اللون وطبيعة العمل ، بل طردته وأمه إلى خارج مضارب القبيلة محملة بالإشاعات واللعنات .

ومع ذلك فالسنوات الأولى من عمر الطفل تكشف عن شجاعة نادرة لذلك الطفل الذى أريد له أن يكون كماً مهملاً فى حياة القبيلة ، فصار بعد ذلك وجوداً هاماً فى حياتها وتاريخها . . لقد لعب لون الشخصية وتيتمها ونفيها دورا هاماً فى صياغة موقف الشخصية من واقعها وجماعتها الاجتماعية وكشفها لكل ما هو سلبى فى مجتمعها وسعيها بكل طموحاتها لتحطيم والغاء تلك السلبيات ، وإعادة التوازن إلى الكون الذى اختل بالقحط ، والواقع الاجتماعى الذى اختل بنبذ الأفضل بتهمة اللون .

ويتبهج العرض المسرحى ، فى دخوله الدرامى لعالم السيرة ، منهجها أى الرواية بلسان الراوى ، صاحب الرباب ، حيث ينطلق أمامنا ، متسيداً وحده المنصة فى وسط جلبة التجمع المشاهد ، لينشد مدخله لتقديم عالم السيرة ، موحداً ــ كعادة مداخل انشاد السيرة ــ الله خالق العالم بكل متناقضاته والنبى المرسل بدوره لحمل دعوة الإيمان والتقويم للناس ، ثم الانتقال لتقديم عالم السيرة ، حيث تبرز أمامنا وبيننا على المنصة كل شخصيات السيرة وأطراف صراعاتها ، لقد ابتعثهم الراوى عبر كلمات الصياغة الشعبية الشعرية للسيرة ، وجسدهم العرض أمامنا فى الزمن الحاضر ، مستبدلاً

مدخل النص الأصلى ، وهو ابتعاث أبطال السيرة المقدمة ، فى نهاية العالم لمحاكمتهم عما قدموه فى حياتهم ، إنه يضع أمامنا الراوى فى الزمن المعاصر داخل المكان ذاته الذى نتواجد داخله ، وهو سجن وكالة الغورى ، أى أنه لم يبتدع مكانا وهمياً ، وهو الجحيم كما فى النص ، ينطلق منه لإ بتعاث أبطال السيرة من جوف الماضى لتجسيدهم ومحاكمتهم داخل ذلك الوهم المسرحى المتخلق ، وإنما هو يبتعثهم أمامنا لنحاكمهم (مسرحيا) داخل الوجود الحقيقى الذى نعيشه ، ولقد ساعد ذلك المدخل العرضى فى تحقيق أول خطوة لمشاركة المشاهد فى تلك المحاكمة العصرية لأبطال السيرة وقضاياهم وأفكارهم القديمة ، المعاصرة ، كما أنه ــ كما سيبدو فيما بعد ــ قد استبدل الموقف الدرامى الكلاسيكى القائم على استدعاء الماضى بطريقة الفلاش باك ، والانطلاق من نقطة إلى نقطة بشكل متوال نحو الحاضر الذى يمثل عادة نقطة الختام ، أو ما بعدها قليلاً ، وذلك فى محاولة لإعادة تفسير ما حدث ، والخروج بالنتائج منه ، ومن ثم تحكم المسرح هنا حركة أحادية الاتجاه تنطلق من الماضى دائما متجهة إلى الحاضر ، ومنه إلى المستقبل .

أما العرض فقد اختار أن يمزج بين الماضى والحاضر معاً فى وجود زمانى واحد ، وفى إطار مكانى واحد ، فالراوى (شاعر الرباب) يحكى (عن) شخصية ما ، ثم يقوم فى اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث (بـ) لسانها ، دون أن يرتدى قناعاً ، أو يغير من صوته أو ملابسه أو مكانه داخل الحلبة المسرحية ، بل دون أن يغير من الوزن الشعرى الذى يحكى به ويشخصه ، كذلك تفعل مجموعة الرواة المساعدة للراوى [امرأة وثلاثة شبان] فهم ــ أيضاً ــ يقومون بالعديد من الأدوار التشخيصية داخل السيرة ، فى ذات الوقت الذى سرعان ما ينفصلون عنها لاستكمال الحديث عنها ، أو التعليق على مواقفها ، أو السخرية منها ، ومن الموقف بأكمله ، وإن استخدمت تلك المجموعة المساعدة بعض الاكسيسوارات البسيطة لمنح التشخيص بعض الدلالات المسرحية ، كما لعبت قطع الديكور المتحركة ــ البانومات ــ دوراً هاماً فى تحقيق التجاور والتداخل بين الأزمنة والأمكنة أمامنا .

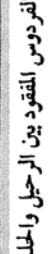
وبالنهج السيرى تقدم لنا المسرحية شخصياتها جاهزة وموصوفة بصفاتها التى اشتهرت فى الخيال الشعبى منذ البداية ؛ فكل شخصية تقدم ذاتها ويعرفها الرواة بما عرف عنها : القاضى بدير : السلطة القضائية المبررة لكل الجرائم ، السلطان حسن : السلطة الحاكمة المتشدقة بكلمات جوفاء يفتدى بها الأهل ويتحمل أخطاءهم ؛ أبو زيد الهلالى : القائد المحاوب المغترب بين أهله ؛ دياب بن غانم ؛ القدر الغاشم ، والوجه الآخر لأبى زيد . . الزناتى خليفة : الأسد الأعمى ، والصنم المعبود الهش ، وهكذا بالنسبة لبقية الشخصيات ، التى أبرزتها السيرة ، واختارت منها المسرحية ما قدمته ، دائرة فى فلك القيادة العائلية لقبيلة بنى هلال وبطولتها المختلفة ، فهكذا اختارت السيرة أن تصنع حركة التاريخ من خلال نماذجها البطولية المرتبطة بأعلى السلم الاجتماعى داخل القبيلة ، كى تمنحها كل الصفات التى تتوق إليها فى عصرها وهى الشجاعة والإقدام والقدرة العقلية الفائقة والكرم ، ويتمثل ذلك فى الفروسية والقيادة ، والتضحية بالذات من أجل حلم المجموع . . إنه بطل ملحمى ، نموذج البطولة الفردية المتحركة لتحقيق آمال المجموع ، لذا فهو يتحدى الأقدار ، ولايهرب منها ، فقد صياغة عقلية الجماعة الشعبية ندا لهذه الأقدار ، وعليه كان لابد من أن يحمل فى داخله سمات تفوق منذ الطفولة ، وقدرة على عدم الذوبان فى المجموع ، حتى لا يصبح مجرد واحد منه ، وإنما هو يملك ، بحكم ظروف وملابسات صنعتها السيرة ، ساحة (تباعد) بينه وبين المجموع ، دونما حدوث (انفصال) كامل مما يمنحه إمكانيه إعادة تخطيط واقعه ، والسعى لإعادة التوازن داخل مجتمعه الصغير ، وإمكانية قيادة هذا المجتمع وحمايته من أية أخطار خارجية أيضاً .

ومن ثم تنطلق المسرحية بعد استدعاء شخصياتها ، لتقدم لنا محطات هامة فى حياة الفتى أبى زيد الهلالى قبيل مواجهته للموقف الدرامى الأول فى المسرحية ، وهو القحط ، فاتساقا مع النهج السيّرى ، تقدم لنا المسرحية الظروف التى صاغت أبا زيد ، حيث ولد أسوداً بناء على دعاء من أمه للقوى الغيبية ، ويطرد معها باعتراض اجتماعى من القبيلة . . ويبلور العرض المسرحى ، تلك النقطة الهامة فى دور القوى الغيبية فى منح اللون الأسود لأبى زيد ، وبإضافة أشعار من السيرة على لسان الراوى (عزت القناوى) والراوية ــ المجسدة (فاطمة سرحان) يؤكد على فكرة التعارض مع (إرادة) تلك القوى ، كما يمنحه القطب الدينى الذى تقابله خضرة الشريفة ــ عبر أشعار الراوى ــ فى الطريق إلى قبائل الزحلان ، يمنحه القطب الدينى (البركة) ويسميه (بركات) بالإضافة إلى اسمه الأرضى (سلامة) الذى أعطته له خضرة ، فهو بذلك (مبروك) من تلك القوى الغيبية ، ومطلوب له (السلامة) من أمه ، وسط عالم ذاخر بالصراعات . . وبتلك المباركة الغيبية ، يشب الطفل قوياً شجاعاً واعياً فى ظل قبيلة زحلان ، وأميرها الفضل بن البيسم الذى أوى خضرة وابنها ، إلى أن



● ابتعاث البطل . . ووظيفة الوهم المسرحى ●





● الفردوس المفقود بين الرحيل والحلم ●

يقف مرة مواجها أباه الأمير رزق فى معركة بين قبيلة زحلان والهلالية ، فتكشف الأم حقيقة بنوة أبو زيد لأبيه ، فيتعرف عليه ، ويجبر أمام شجاعته على الاعتراف به ، ويضمه إلى سادة الهلالية ، لقد منحه السيف حق الانتساب للسادة ومع عودته منتصراً ، بعد نفيه فى الصحارى منبوذاً/أويتيما وبعد « الإنكار المهين والظلم الفادح » الذى لقيه صغيراً ، يعود لأهله فى زمن القحط ، حيث يتجلى الموقف الدرامى الأول والفيصل فى مسرحيتنا تلك ، فمع ظهور القحط ، بدأنا ندخل عالم الدراما ، القحط كموقف كونى وواقعى يواجه قبيلة وسط صحراء قاسية ، فيفرض عليها التحدى ، الذى يتطلب استجابة تتناسب مع ما تطرحه أفكار وقوى تلك القبيلة ، إنه القحط الذى يذكرنا بالوباء لذى اجتاح مدينة طيبة ؛ وضغط على حاكمها أوديب ــ فى مسرحية سوفوكليس ــ ليصنع منه بطلاً تراجيديا كلاسيكيا يسعى نحو المعرفة الكاشفة لجرمه ، ويذكرنا ــ أيضا ــ بالندم الذى اجتاح مدينة أرجوس وضغط على الأمير الشاب أورست ــ فى مسرحية الذباب لسارتر ــ ليصنع منه بطلاً وجودياً يسعى لتحمل المسئولية وحده عن المجموع ، وها هو القحط يواجه قبيلة بنى هلال ، ليصنع من البطل الملحمى الذى صنعته السيرة ، بطلا دراميا .

ففى زمن القحط ، يهرع السادة إلى رجل السيف والعقل الراجح ، أبى زيد ، فالكل متشغل بذاتيته ، القاضى بما كدسه من أموال يخشى عليها ، والسلطان بعجزه عن القيادة الفعلية ، ودياب ببرجماتيته أو إنتهازيته ورؤيته القائمة على نوع من الفوضوية ، وتصوره أن إزالة القحط لن يتأتى إلا بإرتجاج الكون بأكمله ، وتقوضه ، أو أن يبدأ السلطان بمصادرة أموال السادة وقطع الرقاب ، فالحل عنده ، إما أن يأتى من الغيب بارتجاج الكون ، أو من الأرض بانتزاع بعض الرخاء من السادة ، ومنحه للفقراء ، مع إدراكه الكامل أن الغيب لن يحقق ما يراه ، وأن السادة على الأرض سيدافعون عما اكتنزوه وحتى ولو أدى الأمر لسيادة منطق الدم ، وبسبب التعارض بين رأيه هذا وحقيقة الكون ، وواقع النظام الاجتماعى فى القبيلة ، يهرب بذاته بعيداً عنها ، فنفعيته تجعله دائما (خارج) حركة المجموع متحللا من كافة الروابط الاجتماعية القائمة ، لاعن الجميع .

وبوعى يتجاوز المنفعة الذاتية ، وبقدرة على الانفصال عن حركة الكون الغيبية مع فهم لدور الفاعلية الإنسانية فيها ، وبامكانية ــ وفرتها الظروف ــ للتباعد عن حركة الواقع الاجتماعى القائم ، والعمل على التدخل فيها يضع أبو زيد منطقه (القائم على المواجهة) أمام منطق دياب (الهروبى) ، فهو يعى مثله واقعه ، ويحمل مثله جراحا من الأهل ، ويدرك مخازيهم لكنه يتجاوز طريق محاسبة (الأفراد) من أجل صالح (المجموع) المطارد من القحط ، لذا يسعى كى يتحدى العالم فى نقائصهم ، ويدفعهم ليتحدى معهم ذلك الواقع الصحراوى الذى صنع فيهم الشر والحقد ، فهم (أسرى) واقعهم ، وعليهم كعقول بشرية ، العمل للتحرر من ذلك الأسر ومن ثم فهو يتجاوز مرحلة (التبرير) لفكر السادة المتخثر ، إلى مرحلة العمل لتغييره ، وهنا تكمن أول أخطائه ، فهو لا يعمل على التصدى لبنية هذا الواقع المشكل لأرضية هذا الفكر ، وإنما هو يدفعهم جميعا للبحث عن واقع آخر ، متصوراً أنه قد يمنحهم فكراً جديداً ، على حين تكشف له الأيام خطأ سعيه هذا ، فقد اندفعوا نحو الواقع الجديد بذات الفكر القديم المعبر بالضرورة عن واقعهم الآسن القديم ، وانطلقوا نحو الفردوس المفقود الذى تفتق عقل « أبو زيد » عنه ، بذات الأحقاد وآلام الإرث الملعون ، والصيغة الاجتماعية القديمة ، لقد قرر أن يأتيهم « ببلاد أخرى تؤيهم » يتم غزوها بالحيلة أو بالسيف ، تنتزع من أصحابها ، لتمنح لهم ، ويتجلى الحلم لديه بالفردوس المفقود ، الفردوس الدائم الخضرة المستمر الوجود ، زمانيا ومكانيا ، فى كلية مستقرة ثابتة ، يدفنون فيه كل نقائصهم ، و « ينمو فيه الأطفال صحاحا » ويملكه كل الناس ؛ وبالتالى يقرر أن يقوم برحلة (الريادة) لاستطلاع ذلك الفردوس المفقود ــ المجهول ، مصطحبا معه أبناء الأمير رزق الشباب : يحيى ويونس ومرعى .

وفى رحلة الريادة ، يسعى أبو زيد للتعرف عن قرب على فردوسة المأمول ، على تونس الخضراء ، والطريق إليها ، ذلك الطريق الصعب ، وإن قدمته المسرحية بشكل كاريكاتورى ، حيث نماذج من حكام المنطقة الذين مر عليهم أبو زيد وصحبه : مرعى ويحيى ويونس ، هى نماذج ديكتاتورية ومدعية حب شعوبها ، ومتحركة بقوى خارجية ، وبائعة للأوهام ، تتجسد كلها ــ أخيراً ــ فى نموذج واحد هو الزناتى خليفة حاكم تونس الحديدى ، الذى طبع كل شىء فى مملكته بطابعه ، هى معشوقته التى خطها وأقامها بيديه وأحاطها بالحديد المصهور من نار قلبه ، خوفا عليها من العالم المحيط بها كغابة ، ومن المستقبل غير المرئى ، لذا فهو يشعر ، وهو معتلى الشرفة العلوية فى العرض المسرحى بالصقيع ، لانفصاله عن جماهير مملكته وحركتها ، كما يخشى أن تكون مملكته قد أصيبت بفكر غير فكره .

وفى الرحلة القاسية لتلك المملكة ــ الفردوس ، يعانى الفتى مرعى ذو العقل الفصيح ، من الإحباط والشعور باللا جدوى فى عالم آيل للسقوط ويتحطم أخواه يونس ويحيى ، بالفعل ، وتصيبهما البلاهة أما أبو زيد فالأمل مازال داخله ، حتى يقف أمام تونس معلنا :

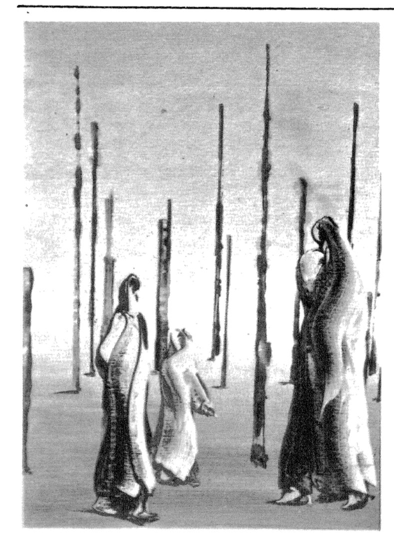
« سأحررها من أسوارها ، وسيبرأ يحيى ويونس ، ويختفى القحط ، ويبرأ العالم بما فيه » . .

لقد امتزج الخلاص الفردى بالخلاص الجمعى والكونى ، لم تعد تونس مجرد أرض يانعة لرجال يبحثون عن القوت ، وإنما أصبحت (مدينة) تؤوى بدواً رحل ، ووجوداً مستقراً ، وجنة يختفى القحط منها ، ومصحة يبرأ الأفراد والعالم فيها ، منحها الشاعر دلالات أكبر ، وصاغتها السيرة كمأمل لكل أحلام الإنسان العربى ، وجعلت منها المسرحية الغاية التى سعى إليها لبطل أبو زيد ، والصخرة التى تحطمت عليها كل أحلامه ، سعى إليها تحرراً من قيود الواقع وتحريراً لها من قيود السلطة ، فانتصر عليه الواقع ، وخذلته سلطة قبيلته أمام سلطة الزناتى الدموية ، وخيانة وزيره العلام وانفصال ابنته سعدى عنه .

ولنا لقاء قادم حول ما يحدث لهم فى تونس ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندي



الفنان صلاح طاهر
اللوحة أمام الأفق ٤٩ × ٤٠ سم
الخامة المستخدمة زيت على قماش

لون رمادي ، سماء جامدة
كأنها رسمٌ على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبص فيها بضعة من الغصون المتعبة
كأنها مخدر فى غفوة الإفاقة
وصفرة بينها ، كالموت ، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال

صلاح عبد الصبور

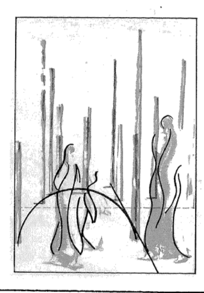
كيف كان الميلاد ؟ . . متى الموت ؟ . . للغرس وقت وللحصد المغروس وقت ، . . فهل يمكننا أقتفاء أثر السر الخفى ، حيث الفنان يلتهم مما تلتقطه عينه ، بجسده فى ألوان زاهية ، ومساحات تضيق وتتسع ، تتراقص كخيالات ونيازك ، تنعس فوق فضاء سطح رحيب ؟ . .

يرسم الفنان صلاح طاهر أعمدة هى أقرب إلى حراب اصطدمت بأرضية المسطح فنتج عن الارتطام شرر هو أقرب إلى هيئة الظل الخفيف ، . ويوحى تبسيط الأعمدة بأنها نبت نما فجأة فى كيان المسطح ، أما الأشخاص فكأنهم يتأهبون للطيران ، أو هم زخارف من المسرح المأساوى ، الخطوط فيها لا تمثل حداً فاصلاً بين مساحتين ، وإنما ترسم حركة ، تربط مالا يمكن ربطه ، وكأنها تحتضن الفراغ الفضائى ، فالخطوط فى اللوحة لا تحدد حوافاً ما بقدر ما ترسم خط سير زمنى ، يحدد الإيقاع ويدل عليه . وعلى الرغم من ندرة الخطوط الأفقية أو ما يشبه انعدامها فى اللوحة فإن انسيابية الخطوط جعلتها تواقة لحلم يضىء الشحوب ، وروى عطشها لحياة الصخب . . ولقد غالى الفنان فى تعديل وتبديل حركة خطوطه المنحنية ليؤكد قوة حركتها

تمتلك لمسات صلاح طاهر ميزة التوتر ، كما لو كانت قوى تبذل مجهوداً خارقاً فى إنجاز مهمة ما ، وإن كان الفضاء لديه مجرد فراغ ذى أرضية هشة هجرتها الصلابة ، فقد أهتم بالعناصر المتناثرة فى مقدمة اللوحة .

أما اللون فلا يرتبط بالدرجات الصريحة ، بل هو لون يفرض على عيون المشاهد الإحاطة بالتوتر والمقاومة وتماسك العناصر على الأرضية الهشة ، واللون أولاً وأخيراً شبيه بلحن موسيقى ، يتبع تموج الخط الممدود ، يتوافق معه ، ولا يتضاد .

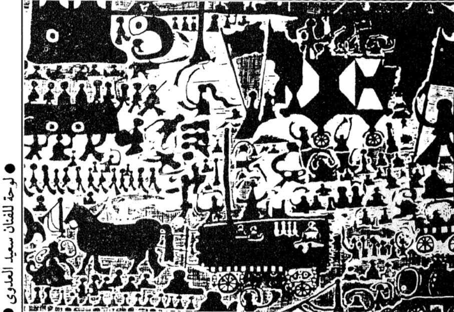
وفى النهاية فإن الفنان يفرض على المشاهد مسيرة العين على اللوحة ، فهو يهيئ لحظات التوتر بعناية ، كما يحدد لحظات الراحة وأماكن المفاجأة ●



تحدثنا فى مقالنا السابق عن مجموعة من فنانينا الراحلين الأعزاء ، الذين أثّروا وأثْروا بنتاجهم المتميز ودورهم الهام ، فى مسار حركتنا التشكيلية المصرية الحديثة ، وها نحن ذا نواصل الحديث عن مجموعة أخرى ، نشعر تجاهها بالتقصير ، لما تلقاه تجربتهم الفنية من إهمال من قبل الجميع تقريباً ، لعلنا بذلك نعتذر إليهم قدر جهدنا .

أعزائى الراحلين .. معذرة

فاروق بسيونى



● لوحة للفنان سعيد العدوى ●



● لوحة للفنان كمال خليفة ●

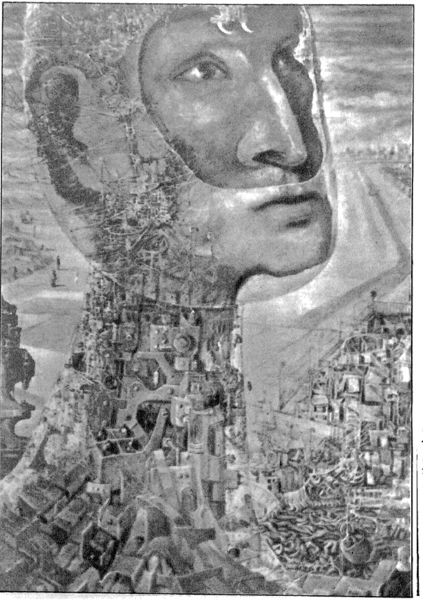
عبد الهادى الجزار

لعل الفنان « عبد الهادى الجزار » واحد من أهم الذين بلوروا ما كان قد بدأه « راغب عياد » من بحث عن سمات متميزة للشخصية المصرية فى الفن ، خارجاً به عن إطار تسجيل ملامح الحياة المصرية من الخارج ، متجها نحو تصوير السلوك والانفعالات ، والرؤى والطقوس المصرية الشعبية ، مضفياً على ما يستوحيه من موضوعات حسّاً « سيرياليـاً » ، لاتضيع مـلامح الأشكال فيه فى غياهب العقل الباطن ، قدر ما يرتفع التعبير ويـزداد الـوضـوح ، كعمليـات « الفضـح » للسلبيات الكثيرة المنتشرة ، فى عادات السحر والشعوذة والاعتقاد فى التنجيم السائد بين الطبقات الشعبية آنذاك ، كاشفاً ما فيها من تخلف وتـدهور سلوكى ، جاعلاً من اللوحة وثيقة لإدانة التخلف والفقر والجهل ، وذلك من خلال تـراكيب تشكيلية مستحدثة ، باتت كإضافات هـامة فى مسار حركة التصوير المصرى الحديث .

وقد بدأت تجربة الفنان « عبد الهادى الجزار » من خـلال جمـاعـة الفن المعـاصـر ، مـع منتصـف الأربعينيات ، حاملة لحس سيريالى أشبه بما قدمه « بول دلفو » ، ثم انتقل بعد ذلك ، مشاركاً رفيق كفاحه « حامد ندا » فيما بدأه من بحث عن ملامح للشخصية المصرية فى الفن المعاصر ، فتناول بعض مظاهر الحياة الاجتماعية بمصر ، كمثيرات أو مداخل لأعماله الفنية ، مصوراً ملامح الحياة داخل مجتمعات المشعوذين والمرضى والفقراء الذين يعانون من الجهل والتخلف ، واضعاً إياهم داخل تراكيب سيريالية ، اختلط فيها الواقع بالحلم ، وانتشرت رموز السحر لتضفى على الأعمال جواً أسطوريا ، ارتفع بـالتعبير كثيراً ، دون الإخلال باتساق التكوينات ، وتفردها . ثم انتقل بعد ذلك ليغوص فى عـوالم أكثر غمـوضاً وسيريالية ، اختلط فيها الإنسان بالآلات المتشابكة ، كثيرة التفاصيل ، وكأنما هى عملية اعتـراض على « تشيىء » الإنسان ، وتحوله إلى جزء سلبى ، داخل تركيبة آلية باردة ، تكاد أن تخنقه بعد تكبيله . وتحولت وفق ذلك سطوح اللوحات إلى « حالة » من الصخب الملىء بالتفاصيل والتداخلات ، مزاوجاً فى ذلك بين حدة التعبير وبلاغة التجريد ، وبدا كمن يبحث عن منطلق جديد ، يصوغ من خلاله خبـراته السـابقة ، ولكنه ذهب عنا فجأة ، مخلفاً دوراً بـارزاً فى تاريـخ التصوير الحديث بمصر .

كمال خليفة

ربما كان الحديث عن تجربة الفنان « كمال خليفة » مثيراً لكثير من الشعور بالألم والذنب معاً ، فقد كان الموت بالنسبة له موتاً للنتاج والدور الذى قام به معاً ، فقد تفرقت أهم الأعمال وضاعت كما ضاعت بالضبط



● لوحة للفنان عبد الهادى الجزار ●

أهميته تحت ركام من التعالم والادعاء والشوشرة برغم تفرده كحالة نسيج وحدها داخل إطار حركة الفن التشكيلى بمصر ، بما حمله نتاجه المتنوع بين نحت وتصوير ورسم من تفرد وبلاغة ووعى باللغة وبالأدوات معاً . استحالت فيه الأشياء المرئية كمثيرات أولية ، إلى لغة مجردة من المباشرة ، غنية بالتعبير الإنسانى الجليل ، بسيطة فى سلاسة بليغة ، رقيقة صدّاحة بحسّ ، تحول فيه الألم إلى حسّ نبيل .

بدأ نحاتاً ، تناول تصوير الوجوه فى حالة « وشوك » على التحول فى التعبير ، مندهشة ، خائفة ، أو ساكنة مستكينة ، محوراً قليلاً ومبسطاً فى ملامحها ، بحيث تبقى منها دائماً العيون الضيقة المدققة ، كبؤرات مركزية للشكل ، حاملة للتعبير الهادىء العميق . كما تناول أشكال الطيور والأسماك ، محوراً فى هيئتها بحيث تبدو وكأنما قد وجدت هكذا ، متحجرة يبدو على سطوحها حساً أقرب إلى « فعل » الطبيعة فى الصخور ، تظهر عليها عوامل الكحت والخدش والتكسر ، وتحيط كتلتها خطوط مستمرة مغلقة تكسر صرامة استمرارها أجزاء ناتئة ، وأخرى غائرة دقيقة ، تجعل السطح الخارج يتوتر بسقوط الضوء عليه فيضفى على سكونها حيوية تعبيرية هادئة . وذلك التعبير يبدو متوافقاً مع منطق التأليف النحتى لديه ، حيث تبدو الكتلة منغلقة على نفسها مفروضة كشكل إيجابى على فراغ سلبى محيط ، مسيطرة عليه ، بانغلاقها الدائم ، وخلوها من الفراغات البَيْنِيَّة تقريباً .

ثم انتقل تحت وطأة « المرض » ، ونتاجاً لعدم القدرة على بذل الجهد العالى الذى يتطلبه النحت إلى ممارسة التصوير ، فتناول الأشكال الإنسانية نفسها ، التى أحبها ، وصورها فى حالة تعبيرية عالية ، مندهشة تارة ، خائفة أخرى ، غير بائنة الملامح ثالثة ، تبدو وكأنما قد ولدت من عراك حاد بين عديد الألوان المتداخلة فى حرية وحيوية ، تحمل بجوار فعل الصدفة الأدائية ، قدراً هائلا من التوتر المصاحب للحظة الخلق ، ينعكس على الشكل فيبدو وكأنما هو فى حالة وشوك على الصراخ أو الموت . وقدر الحيوية والحرية الأدائية نفسها ، نجده فى تصاويره للزهور والطيور ، التى أحبها أيضاً ، فاستلهمها كوسائط ، أو متيرات أولية ، يتذرع بها ، كى يقوم بعملية تصوير شديد التعبير والحس الإنسانى ، تتحول فيها اللمسات الكثيرة المتداخلة ، والتى تخلف تداخلاً لونياً تشترك المصادفة الأدائية فى إحداثه ، يعكس وعياً بمعنى التعبير المجرد من المباشرة ، القائم على الشكل الخالص ، حتى وإن كان زهرة وإناء . وكمال خليفة قد استطاع أن يقدم توافقاً حميماً بين الوعى بلغة الفن وغنى فطرية الحس ، وهندسة بناء الشكل ، ليقدم عوالم الشكل فيها موازٍ بل مساو للحسّ دون مباشرة فى التعبير . وذلك أهم ما أضافه من نتاج .

سعيد العدوى

كان هذا الفنان « كالطفل العجوز » ، تحتدم داخله المشاعر ، فتختلط بنصاعة الرؤية ، وارتفاع الوعى ، بدت دائماً أعماله « كحالة » من العشق الصوفى لكل ما يدب على الأرض حيا ، لايبدو كما لو كان يصوره ، وإنما يحبه ويلتهمه التهاماً ، فيخرج على سطوحه الناصعة ، عوالم غنية بالنبض ، محملة بقدر كبير من موحيات الحركة والنمو المستمر ، فالشخوص والكائنات الأخرى والأبنية والطرقات وكل شىء يراه ، يتحول إلى مفردات بلاستيكية ذات ملامح وأشكال « خاصة » ، تتحرك زاحفة ، راقصة فى حركة حرة ، متجاورة متهامسة ، أو متباعدة متنافرة ، تطول وتقصر وتتحول كلما عنّ لها التحول ، وكأنما هى حالة من الحرية التأليفية المستمرة ، تنتابه فتغير ملامح الأشياء لتدخلها فى عالمه الطفولى الناصع الخاص ، الفرح ، شديد الفرح بالأشياء .

لم يكن الفن لديه عملاً مجهزاً بشكل سابق ، وإنما كان كالمغامرة ، التى ما أن يبدأ فيها ارتياد مجاهلها حتى تأخذه فى رحلة لاتنتهى ، تتوالد فيها الكائنات من بعضها ، وتنمو فى اطراد مستمر ، ويتحدد التكوين الذى « يشغى » بالحركة ، وفق استجابات النمو والتزايد للأشكال الزاحفة ، ويحكم اتساقه وعياً عالياً بالإيقاع ، وإيحاءات الحركة والسكون المتسقين داخل البناء التشكيلى .

بدأت تجربته مع بداية الستينيات ، حاملة قدراً كبيراً من الشجاعة فى البحث و « التجريب » . ونمت مسرعة عن طريق الحوار الجاد مع رفيقيه « مصطفى عبد المعطى » و « ومحمود عبد الله » ، وقد شكلوا معاً جماعة « التجريبيين » ، التى تعد آخر الجماعات المؤثرة بشكل إيجابى وحاد فى وجه حركتنا التشكيلية المعاصرة ، بما أضفته من شجاعة وجرأة ووعى ، وحوار بين مظاهر « المصرية » وحداثة « العالمية » .

وتحولت التجربة لديه تدريجياً ، بعد امتلاك الأدوات الأكاديمية ، نحو « التعبيرية » الخاصة ، التى امتزجت فيها نصاعة التلقائية الفطرية ، بغنى وانضباط وصرامة الوعى باللغة التشكيلية ، لتتبلور فيما قدمه بعد ذلك من أعمال ، نستطيع بحق أن نعتبرها « متفردة » ، بتحويرات الأشكال فيها ، وما تحتوى عليه من حركة إيحائية حيوية ، وما تقوم عليه من تفرد فى البناء ، وغنى فى مزاوجة الفطرة الواعية ، بصرامة العقل وهندسة التكوين ، بحيث تصبح اللوحة « كالتثبيت » للتعبير فى أعلى وأغنى درجاته الإنسانية ، لتظل دائماً نابضة بحيوية إنسانية مصرية ، شديدة الغنى .

مصطفى الأرناءوطى

لعلنا لا نكون متطرفين حينما نعتبر الفنان « مصطفى الأرناءوطى » من أكثر فنانينا الراحلين ، الذين يشعروننا بالذنب للتقصير تجاههم ، حيث كان رحيله ، رحيلاً كاملاً تقريباً ، لنتاجه ودوره ، ودفنا لأهميته تحت ركام من النسيان والإهمال . برغم ما فى تجربته من غنى وتفرد وارتفاع فى مقومات التشكيل ، والإضافة الواعية للغة الفن فى أعلى بلاغتها التجريدية . فهو من أبرز فنانى الجيل الثانى بمصر ، الذين زاوجوا ــ على ندرتهم ــ بين الوعى العقلى للغة الفن ، وبلاغة الشكل الخالص القادر على القول دون مباشرة ، من ناحية ، والحس الإنسانى النابض الكامن فى علاقات الإيقاع واللون وموحيات الحركة الداخلية للأشكال من ناحية أخرى . أى أنه استطاع مزاوجة وعى العقل وفعل العاطفة فى تركيبة حميمة واحدة ، أثمرت نتاجاً متفرداً رغم قلته الكمية .

فقد بدأ مجرباً فى البحث فى مزاوجة الحس السيريالى بالميتافيزيقية ، متشابهاً مع كثير مما قدمه رواد المذهبين فى أوربا ، ثم تحول للتجريد ، ليس من منطلق تخليص الأشياء المرئية من كثير من ملامحها ، وإنما مستلهماً الحركة والإيقاع ومعانى النمو والتضاؤل ، أو التبادل والتوافق بين عديد الأشكال الخالصة ، التى تتأتى ملامحها عند البدء فى « حل » مشكلة المسطح المطروح للرسم ، ثم تنظيم تلك الملامح فى تراكيب « صارمة » هندسياً بحيث تبدو كما لو كانت « صنعاً » لحوار بين مسطح منبسط مسالم وخط حاد غازى ، أو ترديد متناه لعديد الخطوط الراقصة والصداحة باللون الزاهى على مسطح حيادى ، أو بحث فى فعل اللون الساخن النارى فى زحفه الهادىء فى إصرار على مسطح رمادى ساكن ، وهكذا ، بدأ التصوير لديه ، محاولة لخلق « حالة » من التعبير الشديد ، باستخدام الشكل الخالص غير المنتمى للطبيعة المرئية ، وكأنما هى إحداث للتوازن المحكم بين « الشكل والتعبير » بلغة تصويرية ، يعضدها تمكن أدائى عال ، وسيطرة واضحة على الأدوات .

● لوحة للفنان كمال أمين ●

كمال أمين

يعد الفنان « كمال أمين » واحداً من أهم فنانى الحفر لدينا ، حيث استطاع أن يبلور لنفسه أسلوباً جمع فيه بين إمكانات الحفر الأدائية ، والحس المصرى الخالص ، الذى يستمد سماته من تصوير مظاهر الحياة اليومية البسيطة ، من خلال هضم واع لمعطيات الفن المصرى القديم ، من حيث إيقاعات الحركة والسكون ، والتبسيط فى أشكال الشخوص ، وكذا رشاقة الخطوط المحددة لملامحها ، يضع ذلك فى قوالب جديدة ، تتسم برشاقة ورقة ، تذوب فيها مباشرة المعانى التى تحملها الموضوعات فى حيوية ورشاقة الخطوط التى تحدد ملامحها .

وقد تميزت التجربة لديه بالانتقال الحذر من أسلوب أدائى إلى آخر ، وفق ما يمليه قانون تنفيذ فن الحفر بشكل أكاديمى ، أى أنه مع التجويد والتفرد فى نطاق فنانى الحفر المصريين ، لم يلجأ إلى الإبهار الأدائى لتحقيق إثارة . قدر ما كان ملتزماً ــ وبوعى كامل ــ بمنهج واقعى تعبيرى بليغ فى بساطة ●



● لوحة للفنان كمال خليفة





الجفاف

سليمان فياض



على مدى الشوف ، أينما توجهت إلى دائرة الأفق ، صوّحت مساحات أراضى القطن ، والذرة البكرية ، وما يحيط بهما من شجيرات التيل ، توقفت لوزات القطن عن التفتح وجفّت ، وكفت أعواد الذرة عن النمو ، فلم تحمل لها الجداول والقنوات قطرة ماء ، منذ أسابيع ..

وتحت أعواد الذرة ، فى الأحواض ، كان البرسيم ، البدرى ، قد صار هشيما ، وحتى أشجار الصفصاف ، والسدر ، والأثل ، والكافور ، والتوت ، تهدلت أغصانها الدقيقة ، ودبّ الاصفرار فى الأوراق ، فلم تعد جذور الأشجار التى تضرب عميقا فى الأرض ، قادرة على أن تنال قطرة ماء .

الأشجار الوحيدة التى بدا أنها قادرة على البقاء هى أشجار السنط ، فما تزال تُفرز صمغا ، وتنبت قرونا . فلحاؤها يحميها من الجفاف ، وجذورها تختزن ماء ما لا تراه العيون .

وعلى مدى الشوف ، كانت مساحات الأراضى تتشقق أخاديد هرمة ، قد تسقط فيها قدم السائر ، أو تتهشم من وطئها حوافها وتتفتت . وعلى سطوح التربة التى تتصدع كانت تبرق ذرات ملح فى وهج الشمس القادحة ، فى أشكال لانهائية .

جاء شهر أغسطس هذا العام ، ولم تجر مياه فى الترع من النهر الكبير ، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب ، وبرابخ السواقى مرفوعة السدود . وبدا جدّى قلقا ، ينظر بحزن إلى أشجار الموالح ، فى النصف فدان الذى نملكه ، وهى تجف ، وتصفرّ أوراقها ، وتتساقط ، وتتوقف عن الإزهار والإثمار : أشجار الجوافة ، وأشجار البرتقال ، وأشجار الليمون ، وأشجار التين ، وأشجار الخوخ ، وما تحتها من شجيرات البطيخ والشمام ، والخيار ، والقثاء . والأرض تحتها تتشقق ، وتعلوها ذرات ملح ليس له مذاق .

تنهّد جدى ، ونفث دخان سيجارته « اللفّ » زافرا ، ودفس العُقب فى الأرض ، وقال بقلق ، وعيناه على أشجار الموالح : « وبعد يا ابو داود » .

ولم أجد ما أقوله لجدى . كان جدّى قد ذكر لى ، فى الليل ، ونحن نبيت تحت أشجار الموالح فى قيظ الليل وسكونه ، وقد تخوّف من الجفاف ، إن النهر الكبير أيضا قد جفّ . شحّ ماؤه وتناقص فى شهور التحاريق ، فى الربيع ، وفى الصيف . لم تعد تتدفق له مياه من السودان والحبشة ، فلم تسقط عليها أمطار فى ذلك العام ، كان جدى يبعث بى كل صباح إلى قريتنا ، لأعود له مع الضحى بطعام ، وأباريق ماء ، وصحيفة اليوم من زوج عمتى ، وأسقى الحمار .

فى قريتنا كانت مياه الطلمبات ما تزال تتدفق فى البيوت كلما حركت النسوة أيديهن أعلى وأسفل ، ترفعها الطلمبات من عمق عميق فى باطن الأرض . وكانت الصوامع ما تزال ملأى ، إلى نصفها على الأقل ، بالقمح ، والذرة ، والأرز ، وكلها لم تُطحن بعد . كنا ما نزال نجد طعاما فى عامنا ، لشهور قادمة : الناس ، والدواجن ، والحيوانات . لكن الكل كان يشعر بخطر الكارثة المقبلة . سنظل نجد ماء فى باطن الأرض لعام على الأقل ننتحه بالطلمبات لسقيا الأحياء ، لكن ماذا سوف يحدث لنا حين تنفد الحبوب : القمح ، والذرة ، والأرز ولن نجد الجواميس والأبقار والحمير علفها ، وعندئذ تنفق المواشى مع الطيور ، والبشر ، وتجف حتى مياه الأعماق .

وكانت النسوة تجلسن أمام البيوت ، فى الظلال قلقات ، وقد فقدن الرغبة فى الحديث ، والشجار ، كعادتهن فى أيام الفراغ ، إذ ينتظرن مواسم الجنى والحصاد .

وعلى طول طريق العودة إلى جدى بالحمار ، وأباريق الماء ، وطعامنا للغداء والعشاء ، كان الرجال جالسين فى الحقول ، فى الظلال تحت التعاريش ، والأشجار ، على ضفاف القنوات ، والمصارف ، وفى قلب الأراضى ، والأولاد يسعون بالحمير معى ، تتدلى على جوانبها أباريق الماء معلقات من أياديها ، وأمامهم ، لفّات الطعام للغداء ، وللعشاء . كان الرجال يرابطون فى الأراضى ، كأنهم قد صاروا قطعة منها ، يشاركونها ، بوجودهم فيها ، أحزان الجفاف ، ومخاوف الغد ، تحت سماء طباشيرية ، وأشجار ساكنة ، لا يقفز بين أغصانها طير .

وللمرة الرابعة أو الخامسة ، قرأ جدى أخبار الجفاف ، وتناقص المياه فى أعلى الصعيد ، أمام مقاييس النيل ، ثم طوى الصحيفة من جديد ، وأخذ يُحكم لفّ القش ، حول أباريق المياه ، حتى لا يبخرها الحر من المسام . ويدسّ القش فى فوهات الأباريق بإحكام . سألت جدى إن كان سيأكل ، فقال لى ببسمة مغتصبة : « كل أنت يا أبو داود . أنا لا نفس لى » . وعاد يلفّ لنفسه سيجارة أخرى ، ويلحم أطراف ورقة « البافرة » بطرف لسانه ، وقدح زلطة على زلطة ، فاشتعل طرف فتيل القطن ، وأشعل سيجارته ، وأخذ يضع فى أنفاسها همه .

تركت جدى جالسا ، وعبرت سور الأسلاك الشائكة حول النصف فدان ، وتوقفت عند بئر مهجور ، كان يوما ، فى أزمنة مضت ، لساقية مزدوجة . رفعت رأسى إلى النخلتين العاليتين المتساوتين فلا يقدر على صعودهما أحد . كانتا شاهقتى الارتفاع ، أعلى من كل مآذن القرية الثلاث ، لو وُضعت فوق بعضها البعض . كانتا بلا ثمر فى أى عام ، ولا يعرف أحد أو يذكر إن كانتا قد أثمرتا فى يوم ما ، أو كانتا ذكرا أو أنثى . كانتا مائلتين نحو بعضهما البعض . فوق البئر ، وساكنتين كما فى لوحة شاحبة الألوان . وكان البئر شقين مستطيلين تصدّعت أحجار جوانبه ، وبدا الماء فى جوفه غائرا ، وبعيدا ، وآسنا . وسمعت صوت جدى يصيح بى : « ابتعد يا أبو داود » . فتراجعت فى خوف . وعدت إليه .

قال لى جدى إذ جلست ، وكأنه رأى ما رأيته من ماء بعيد فى غور البئر :

ــ لا تخف يا أبو داود . دع الغد لخالق العبد . سوف تمتلىء الترعة يوما بالماء .

قلت لجدى :

ــ فى قلب الأرض مياه . رأيتها فى قاع البئر المهجور . والطلمبات فى البلدة تأتى بالماء من جوف الأرض . ماء عذب بارد يا جدى .

قال جدى وهو يضحك :

ــ هل تفكر يا أبو داود فى دق طلمبات ، ورى الأرض حولنا ؟

بدت لى الفكرة التى خطرت برأسى سخيفة ومستحيلة ، فلزمت الصمت . وإذ رفعت وجهى إلى جدى ، رأيته يبتسم ، وعيناه تبرقان لثانية . ثم يتمتم قائلا :

ــ على الأقل سننقذ أشجار الموالح يا أبو داود .

وقبل أن أهمس : كيف ، كان جدى ينهض ، ويحمل فأسه ، ويقول لى :

ــ هات « عوّاقتك » واتبعنى يا أبو داود .

لم أفهم ما يقصده جدى ، لكننى أسرعت أحمل عواقتى على كتفى ، وأسير مسرعا وراءه ، فخطوته واسعة ، لأنه فارع الطول . كان عمرى آنذاك فيما أذكر ربما سبع سنوات ، أو ثمانى سنوات . وكان جدى يسير عبر الأرض ، على جسر الجدول صوْب الترعة . وهو يحمل فأسه .

عند الشط ، توقف جدى لحظة ، ثم انحدر مع ميل الشط ، إلى قلب الترعة ، وهو يقول لى دون أن يلتفت نحوى :

ــ على مهلك يا أبو داود .

كان قاع الترعة ، جافًا تماما ، ومتشققا ، وعلى البعد صوب الغرب ، مع طول الترعة ، كانت القنطرة فاغرة الأبواب ، كطلل دارس فى واد مهجور . لكن ذرّة من ملح لم تكن تُومض فى تربتها . ونظر إلى جدى ، وقال :

ــ سنحفر بئرين يا أبو داود . اختر لك مكانا بعيدا عنى وأرنى همتك .

وراح جدى يحفر بئرا ، ورحت أنظر إليه ، وأحفر بئرا ، أفعل مثل ما يفعل ، وأصنع مثل ما يصنع ، وأغرق مثله فى العرق ، وأمسح وجهى بطرف ثوبى المعقود على وسطى ، أزيح تراب الحفر ، وأرفعه على الجانبين مثل صنيع جدى .



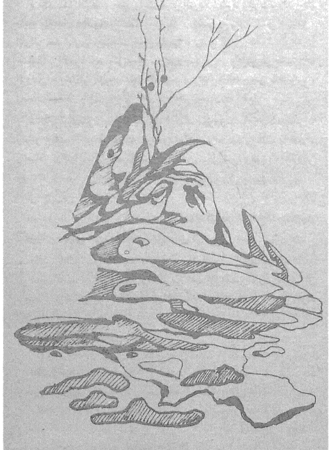
وعدنا إلى قطعة ارض المزالح . غسلنا ايدينا وسواعدنا من الأباريق ، وأكلنا غداءنا ، واسترحنا ، ونهض جدّي يجمع أحجارا صغيرة ، ويصنع بها أحواضا حول أشجار الموالح شجرة شجرة ويجمع بينها بالتراب . وفهمت ما يفكر فيه جدى ، فرحت أصنع مثل ما يصنع ، كم شجرة صنعنا لها حوضا ؟ ربما كانت مائة ، أو مائة وخمسين أو مائتين . وإذا انتهينا من عملنا ، قال لي جدى ، والشمس توشك على الانحدار في الأفق :

ــ سنبيت الليلة في البلدة يا أبو داود ، وغدا نأتي مبكرين إلى الأرض بعد الفجر .

وتركنا وراءنا الأباريق ، فغدا سوف نملؤها ، من البئرين ، ماء عذبا باردا . ونعلقها من آذانها في الشجرة ، ولا نلفها بالقش ، فلا نخشى عليها من البخر ، والجفاف ، فلدينا في الترعة ماء البئرين . وأردفني جدي وراءه على الحمار .

وفي الليل ، على السطح ، فوق الحصير ، وتحت النجوم . غط جدّي في النوم بعد العشاء ، وعلا غطيطه الحبيب إلى سمعي ، وأنا ما أزال أحكي لأبي وأمي وجدتي ما فعلناه في يومنا من عمل رائع ، وكأننا سنملأ الترعة بالمياه ، وندير السواقي ، ونجري الجداول والقنوات ، ونعيد الخضرة والألوان إلى وجه الأرض . ولا أعرف متى نمت في حضن جدى ، أشمّ في جسده عبير الأرض ، ولا متى انصرف أبي وأمي إلى غرفتهما على السطح ، فحين صحوْت عند أول ضوء للفجر ، وجدتني نائما بين جدّي وجدتي .





وساعةً إثر ساعة ، كانت التربة في قلب البئر ، تكشف عن طين رطب دفين ، ويبدو قلب البئر ، بئرى ، أكثر نداوة ورطوبة ، والعالم ، فوق ، مثقل بالحر والجفاف . صار البئر ، بئرى ، بطولى ، إلى أقصى ما تمتد إليه يدى فوق رأسى ، حتى صرت عاجزا عن وضع أى طين آخر أحفنه فوق حوافّ البئر ، بئرى . ونظرت إلى أعلى حائرا كيف أصعد ثانية من قلب البئر ، بئرى ، فرأيت جدى واقفا يضحك ، قال لى :

ــ أحسنت يا أبو داود . هات يدك .

نـاولته فـأسى ، وأمسك بيـدىّ الاثنتين ، ورفعنى من سـاعـدىّ تحت المعصمين إلى أعلى البئر ، وراح يمسح لى عرق وجهى بطرف ثوبه .

ذهبت لأرى البئر الذى حفره جدى . كان عميقا بعمق طوله من قدميه إلى رأسه ، ومستديرا كما ساق نخلة ، وواسعا كما قاعدة صومعة . قلت لجدى متخوفا :

ــ أين الماء ؟

فقال جدى بثقة مجرب :

ــ غدا ، غدا في الصباح يا أبو داود ، ستجد البئرين مليئتين بالماء من رشح الجدران .

فقلت لجدى :

ــ سنشرب نحن . لكن . كيف ستشرب الأرض . الماء في البئرين لن يكفى الساقية لتدور ، ولن يملأ الترعة لتشتغل الساقية .

ضحك جدى ، وقال :

ــ لا تتعجل عمرك يا أبو داود . سنروى على الأقل أشجار الموالح : الجوافة ، والبرتقال ، والليمون ، والتين ، والخوخ ، وهذه الأشجار التى على شط الترعة .

قصة قصيرة



ابراهيم الحسينى

عندما يدخل شعاع الشمس من النافذة ، يغمر الحجرة ضوء النهار ، يطن فى أذنى الولد سمير لغط وهمهمات وصياح الباعة فى الحارة ، يتقلب فى فراشه بالطول والعرض ، مستمتعا بالدفء والخدر و السرير خال من أخته وأمه وأبيه ، الذين ينهضون مع آذان الفجر وتكبيرة الصلاة ، ويكون سمير فى انتظار أمه تأتى ويدها مبللة بالماء لتدفع الغطاء عن وجهه ، تهزه وتقبل جبينه ، تقول :

– قوم ياسمير ، الشمس طلعت من بدرى .

يظل يئن يتلوى يراوغ يتملص ، إلى أن يشعر بنبراتها وقد فاض منها الكيل ، تحتد وتقوى متوعدة ومنذرة ، يكف والبكاء يخنقه ويطبق على أنفاسه ، يقاوم رغبته فى النوم والكسل ، يستجمع قواه لمواجهة لسعة البرد ووخز الهواء ، يشب بجذعه متعلقا برقبتها ، لتمنحه بعض الدفء وابتسامة تزيل التجهم والصرامة وآثار الغضب على وجهها ، يقبلها ويتوسل إليها «أن تدعه ينام اليوم . . واليوم فقط . .» تداهمه السبورة والحصيرة وأحذية وشباشب الأولاد وعصاة الشيخ مسعود ، الذى يراه – كما يرى الجان والعفاريت فى حواديت وحكايات أمه التى تملأه بالرعب والخوف فى أنصاف الليالى – بقرون وحوافر وأنياب حادة طويلة مدببة .

تحمله بين ذراعيها ، تسير به إلى الحوش الترابى ، تضع رأسه تحت حنفية المياه ، وهو يرفس الهواء بقدميه ، ينشج ويصرخ ويضربها بيديه على صدرها ، يحاول التملص والانفلات من إحكام ذراعيها حول جسمه .

(الولد سمير تظل البيضة طوال أيام الأسبوع ، تداعبه ، تراوده ، تأتى إليه فى الأحلام على هيئة ثمار كثيفة تتدلى من فروع الشجر ، أو تلال كبيرة لا تنضب ، ويظل هو فى خيالاته ينزع القشر عن البيضة ، يتحسس الملمس الناعم من الداخل ، يديرها ويضغط عليها فى كفه ، بينما لعابه يسيل ، وريقه يجرى ، يعد يحسب : السبت الأحد الاثنين ، بدءا من ليلة الجمعة إلى

أيقظت جدى ، فتوضأ وصلّى ، وصليت وراءه ، وحملنا على الحمار أربعة دلاء ، وأربعة حبال ، وعصابتين ، وصحبتنا جدتى تحمل بلاّصا ، وسرنا وراء الحمار على الطريق ، حتى انعطفنا يُسرة على شطّ الترعة . وبلغنا البئرين .

صحت بفرح ، إذ رأيت الماء وقد ملأ البئرين ، إلى قرب الحواف ، وكانت الشمس تصعد فى الأفق الشرقى . واندفعت أنحنى نحو البئرين ، أغرف من بئرى الماءَ بكفّىَ ، وأغسل وجهى ، وأشرب .

وأخذ جدى يصنع فى الشط درجا ننزل عليه ونصعد . وظللنا طيلة النهار ، نحوّل المياه بالدلاء ، ونسقى أحواض أشجار الموالح : أنا بدلْوى ، وجدّى بدلويْه ، وجدتى ببلاّصها . وجاء رجال من الأراضى حولنا ، ورأوا ما نصنع للأشجار ، وشاهدوا بئرينا . وكنا ننتح منها بالدلاء ، فينقص ماؤهما ، ولكننا حين نعود إليها من أقصى الأرض ، حيث أشجار الموالح ، نجدهما قد امتلأ بالماء كما كانا .

عند الظهر ، كنا قد روينا أشجار الموالح ، وأشجار السنط على رأس ما نملك من أرض . وجلسنا تحت شجرة التوت الوارفة الظل . فتحت جدتى صرة الزاد ، وأخذنا نأكل بأيد غسلناها بماء البئرين ، ووجوه غسلناها بماء البئرين ، وعدنا إلى أرض الموالح ، ونمنا نومة القيلولة ، وحين صحوْنا ، جمعنا متاعنا ، وأخذنا فى السير لنعود مع الحمار إلى القرية .

لم نكدْ نبلغ الشط ، حتى رأيت مجرى الترعة ، شرقا وغربا ، وقد امتلأ واديه بالرجال والفؤوس تصعد وتهبط . كانوا يصنعون مثل صنيعنا ، آبارا ، بعد آبار . وضحك جدى راضيا . وخيل إلى فى لحظة ، أن الترعة ستصير بئرا كبيرة ، ستمتلىء ماء ، وتدور السواقى ، ويخضر من جديد وجه الأرض ، وتتقافز الطيور بين الأشجار ، وتمتلىء الصوامع بالحبوب . وسمعت جدى يقول بحزن لجدتى ، ونحن نسير وراء الحمار :

ـ ماذا سيفعلون بكل هذه المياه ؟ كيف سيروون بها أرْضا عطشى ، ومزارع تجفّ . القطن يموت ..والذرة تموت . والبرسيم يموت ، والخيار والقثاء ، والتيل ، والخضروات . . يا إلهى . كل شىء وعلى وجه الأرض يموت .

ثم يضحك جدّى بمرارة ، ويقول :

ـ على الأقل ستبقى لنا ، ولأهل البلدة ، أشجار الموالح ، والأشجار الكبيرة . سيبقى شىء ما أخضر على وجه الأرض .

وكنت أحلم ، وأنا أسمع ، بل أرى رأى العين : العصافير وقد عادت إلى نصف فدان الموالح ، تطير وتتقافز من غصن إلى غصن ، ومن شجرة إلى شجرة ، وأصحو على شقشقتها فى الصباح . وقلت لنفسى : «لن تموت العصافير» .

ووجدتنى أقول لجدى :

ـ متى سنبيت فى أرض الموالح يا جدى ؟

فقال لى وهو يمسح رأسى :

ـ غدا . غدا يا أبا داود . الليلة فقط ، سنستريح فى البيت .

وبتنا ليلتنا فوق السطح ، وأدهشنى أن كلبا لم ينبح ، وقطة لم تمؤ ، وبومة لم تنعب ، وحمارا لم ينهق ، فى كل القرية ، فى ليل القرية الطويل ، وعندئذ شعرت بالخوف ، ولذت بحُضن جدى ●

صباح الخميس ، ينتظر مرور الأيام وتتابعها على فارغ الصبر ، وطعم البيضة الحلو الشهى اللذيذ ، يتعلق بذاكرته . يلازم شفتيه ، ولا يفارق لسانه) .

لهذا يكون الولد سمير ، يوم الخميس بالذات فى انتظار أمه ، قلقاً متوجساً ، يتحرق شوقا إلى سماع صوتها ــ وابتسامة مديدة تشق شفتيها ــ عندما تقول :

– خليك نايم أنت ياخويا وأنا رايحه ألم البيض .

ينتفض وينفض اللحاف بعيداً عن جسمه ، دون خوف من لسعة البرد ووخذ الهواء ومياه الحنفية وخيزرانة الشيخ مسعود ، يهبط السرير شاكيا باكيا ، بملابسه الداخلية المتسخة ، يجرى يصعد السلم بساقيه المقوسين محاذراً ، يستند بكفه الصغير على الجدار . وعند عشة الفراخ : يكور جسده الصغير ، وينفذ من الفتحة الضيقة ــ وقلبه يرجف ــ يبحث فى التراب والريش والغبار ، عن البيضة التى يخبئها فى عبه ، إلى أن يغيب عند الجدار وطلمبة المياه فى الحارة ، عن عيون أمه التى تودعه بقبلة على جبينه ، والحزن يرقد فى قلبها بلاد وبلاد .

(ذات ليلة والقمر هلال ، وكانو يجلسون فى حوش الدار ، قال : .....

فتلقى صفعة قوية من أمه التى ظلت تبكى طول الليل ، لكنه ظهيرة اليوم التالى ، وجد بيضة مسلوقة ترقد بين طيات الرغيف ، عندما همّ يتناول طعام الغداء فى الكتاب .

عندما تغيب شمس الخميس ، وتسقط خلف النقطة القديمة ، يعود الولد سمير رغم كثافة الشوق ــ على قدميه من الكتاب . وفى الكتاب ينسى الولد سمير ، فى هذا اليوم بالذات ، الدنيا وما عليها ، يغيب تماما عن المكان ، لا يرى الشيخ أو السبورة أو الأولاد ، يسرح ببصره ، يركز بعقله وأفكاره ، هناك عند الجدار حيث دفن البيضة بجواره فى الصباح يتأمل شكلها،حجمها ملمسها ، مذاقها إلى أن يأذن لهم الشيخ مسعود ، بالانصراف فينطلق مسرعا ، ويكون الشيخ قد ضربه ، فى هذا اليوم بالذات ، على كفيه أو إليته مرات ومرات .

وفى الحارة يلقى نظرة على الجدار ، ملؤها الحنين والرغبة واللذة ، ثم يقترب منه بحذر وتردد شديدين ، يتلفت حواليه ، يختلس البصر يمينا ويسارا ، ويعبث بأصابع قدميه فى التراب .

لكن الولد سمير لم يكن بمقدوره أن يرى أمه كل يوم خميس وهى تستبدل البيضة التى يدفنها فى التراب كى تنضج على نار الشمس الحامية . ولم يكن بمقدوره أيضا ، أن يرى أمه المختفية الآن وراء الباب ، تتأمله بفرحة و مرارة وهو ينبش فى التراب باحثا عن البيضة ، التى تكون قد نضجت واستوت ، فيأخذها فى عبه ــ هنا بجوار القلب ــ ويجرى يأكلها ويرمى قشرها بعيدا عن أنظار الآخرين .

ولم يكن بمقدور أم الولد سمير أن تسمع ما يقوله له الولد سمير لنفسه ، إمتى تبطل أمى تخبى بيض الفراخ عنى ؟ لما أكبر وأبقى قد أبويا ، وأروح الشغل ، حا امنع أمى من المرواح للسوق كل يوم خميس ببيض الفراخ ، وحا أروح أنا هناك ، أشترى من فلوسى بيض كتير ، أرميه فى حجر أمى علشان تسلقه وتحمره فى السمن لنا .

ثم يرفع الترباس ويتسلل داخلا من فتحة الباب المواربَ ●





النقد المقارن ونظرية الأدب

د. ماري تريز عبد المسيح

ظهر النقد المقارن منذ ثمانين عاما وعرف باسم « الأدب المقارن » ولكن لم يتحدد له حتى الآن منهج محدد وواضح ، فهو يتداخل مع التاريخ الأدبي والفكري ، ومع علم الاجتماع الأدبي ، بل مع علم الجمال في مجالات عدة ، حتى إنه في النهاية أخذ عن كل منها شيئا أضافه لمنهجه ، مما بدا للبعض على أنه هجين غير طبيعي لا قيمة له .

والأدب المقارن لا يقارن لمجرد إظهار « تأثير » أحد الأعمال على عمل آخر ، ولكنه يحاول أن يعرف كاتبا أو عملا بواسطة آخر ، فلا ينحصر نطاقه على الأدب القومي ، ولكنه يمتد ليشمل كيانا أدبيا عالميا يؤدي بنا إلى فكر أوسع لماهية الأدب نفسه . لهذا فهو يثير تساؤلات عن الخصائص التي تشترك فيها الآداب العالمية وعناصر اختلافها وعما إذا كان هناك أنماط متكررة في الأدب وما طبيعتها ، وما يمكن أن نكتسبه عندما نعد وسط الكاتب على أنه وسط عالمي ، يمتد في الزمان والمكان خارج إطار الجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها . كل هذه الأسئلة لا دخل لها « بالتأثير » بل إنها تؤدي إلى أسئلة حول الثقافات المختلفة والتراكيب والنظم اللغوية ، وعلاقة الأدب بالمجتمع إلى جانب تاريخ الفكر والخيال الإنساني .

وقد أدلى جورج ستاينر في كتابة **اللغة والصمت** Language and Silence (١٩٦٧) بأهم مسوغات الأدب المقارن . فهو يجد أن دراسة الأدب يجب أن تتم بالمقارنة فلا يمكننا — على سبيل المثال — أن ندرس رواية العصر الفيكتوري وهنري جيمس دون الوعي التام ببالزاك وستندال وفلوبير ، وإلا كانت دراستنا هشة ومزيفة . والتفرقة بين دراسة الأدب الإنجليزي وآداب اللغات الأخرى يعتبر اقطاعية أكاديمية . فالناقد الذي يعلن أنه يستحيل للفرد إجادة أكثر من لغة واحدة ، وبأن الميراث القومي سواء للشعر أو للقصة هو وحدة ذو القيمة أو يتفوق على الأشكال الأدبية الأخرى ، هو تضييق للفهم » .

أما دونالد داڤي فيقول في إحدى مقالاته في جريدة زي ليسنر (١٩٦٧) : إن هناك بعض الدراسات البنيوية التي عليها أن تتجاوز الحدود اللغوية . وعلى سبيل المثال فالشاعر الفرنسي ثيوفيل جوتيه لا يجب أن يكون مقصورا على دارسي الآداب الفرنسية ، بل عليه أن يثير انتباه أي دارس لبناء القصيدة القصيرة .

أما هنري ريماك فيدفع بنظرية النقد المقارن إلى أقصى مداها ، حيث يرى أن وظيفة الأدب المقارن لا تقتصر على دراسة العلاقات بين الآداب المختلفة فقط ، بل عليها أن تمتد لتشمل دراسة العلاقة بين الأدب وفروع أخرى من فروع المعرفة كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والدين .

وقد استعرض جون فلتشر — في أحد مقالاته عن « الأدب المقارن والتاريخ الفكري » (١٩٧٠) — بعض مدارسه المختلفة ، ومن بينها « المدرسة الفرنسية » ، التي تتلخص نظرياتها في كتيب أصدره ماريوس فرونسوا جويارد ، حيث يؤكد مع جون — ماري كاريه أن « الأدب المقارن هو فرع من تاريخ الأدب » لأنه يظهر العلاقات الحقيقية والتبادل العالمي . فقد حدد الموضوع ليصبح « تاريخ العلاقات الأدبية العالمية » ، حيث يفوق الاهتمام بتاريخ الأدب أي قيم نقدية أخرى . ولكن تلك الآراء لم تعد تمثل المدرسة الفرنسية — على حد قول بيشواه وردسو . فهما يؤكدان على أهمية العلاقات الأدبية العالمية ، ولكنهما يبتعدان قليلا عن التاريخ الأدبي عندما يتطلعان إلى إظهار الأنماط والأنواع في مجموعة من المعطيات .



وسط الكاتب يمتد في الزمان والمكان

ويرفض فلتشر تجاهل دراسة « التأثير » كلية . فربما لن يفيد كثيرا التعرف على ما يدينه كاتب لكاتب آخر ، ولكنه قد يضيف لنا الكثير عن عملية الخلق نفسها . فما يهمنا في الأمر من الوجهة النقدية هو ماذا فعل الكاتب بما تشربه من كاتب آخر ؟ فتأثير دانتي على بيكيت قد أثبت تاريخيا ، ولكن دراسة كيفية إدماج صور دانتي في رموز بيكيت هي التي تعتبر نقداً أدبيا له قيمته . ففي رأى فلتش أن ما يفسد المدرسة الفرنسية هو اعتقادها الخاطىء بأن المؤثر أو الباعث هو العنصر الهام في معادلة التأثير ، بحيث يقع التركيز على « ملكة الخيال » مما يترتب عليه إختراق حدود التحليل النفسي .

وقد تمثل المدرسة الفرنسية نقطة الضعف في الأدب المقارن — في رأى البعض — إلا أن هناك دراسات أكثر طموحا مثل تلك التي قام بها هارى لڤين وطبعتها جامعة هارڤارد . ويقول في مقالاته أن فرع الأدب المقارن قد ركز اهتمامه على العلاقات المتداخلة والتقاليد والحركات الأدبية بدلا من التفكير في الأعمال العظيمة في حوذاتها ، وذلك نتيجة لأن منظور المقارنة يصل إلى نتائجه من خلال النظر إلى الأدب كوحدة عضوية وككل مستمر وتراكمي . ويأمل لڤين في أن يتوصل المنهج المقارن إلى إلقاء الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية والأساليب والأبنية للحرفة الأدبية . وبتوضيح جوهر فن الكتابة سوف يتفوق المنهج النقدى المقارن على غيره .

وهذا الاتجاه في الأدب المقارن يميل إلى الاندماج مع « الأدب العام » مثلما فعل اويرباخ في كتابه ، الشهير المحاكاة Mimesis حين لجأ إلى تحليل بعض النصوص ليظهر أن محاكاة الواقع اليومى في الأدب الغربى قد استخدم أسلوب الملهاة ، في الوقت الذى اقتصر فيه استعمال « الأسلوب الرفيع » لوصف الأفكار والمشاعر ، كما أن إنجاز كل من ستندال وبلزاك كان مدخلا للجدية الوجودية والمأساوية في الواقعية . فلو ثبت صحة المواضيع الدالة التي أبرزها اويرباخ فعليها أن تظهر في أى نص واقعى ، مما يأتى بنا إلى نظرية عامة للأدب . وهناك مثال آخر قدمه واين بوث في مجال البحث النظرى ، حيث سعى إلى استنباط « بلاغة العمل الروائى » عن بعض النماذج المنتقاة . نقدم دراسة مقارنة عن رواية تريسترام شاندى التي كتبها الروائى البريطانى لورانس سترن ، وما تبعها من الأعمال الروائية التي تتميز « بالراوى الواعى بذاته » . ومرة أخرى نجد أن الأدب المقارن يصبح أداة توصل للنظريات العامة في أيدى النقاد المتمكنين .

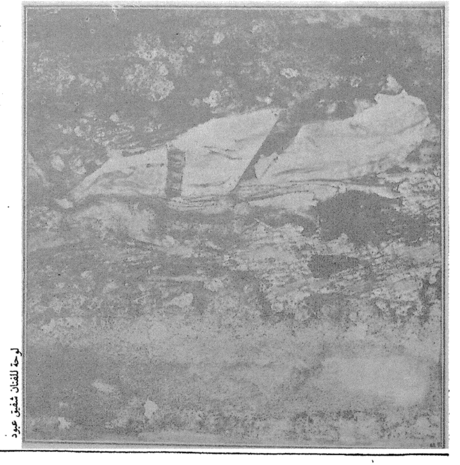
وينصب اهتمام الناقد المقارن بالأشكال التي تتكرر عبر التاريخ الأدبى . فملكة الإنسان في ترجمة التجربة بشكل معين قد يكون على أساس بنيوى ، ويمكن اختصار انفعالاته الخيالية لعدد محدد من الأساليب الأساسية . فيمكن عزل إحدى الجماليات مثل المأساوية — على سبيل المثال — وتصنيف بعض الروايات والمسرحيات والقصائد تبعا لها . حتى تتفجر مقولة النوع . ففى الأدب الروائى مثلا ، هناك مواقف مختزنة تتكرر باستمرار عبر العصور ، قد يكون لها تفسيرات اجتماعية ولكن ترجع استجابتنا الجمالية لها نتيجة لتوقعنا غير الواعى تماما ، وعنصر المفاجأة الذى نستمتع به نتيجة لحداثة التجربة . وهذا ما يرمى إليه رينيه ايتمبل حينما قال إن المقارنة تؤدى إلى فن الشعر المقارن ، أوشرح الحتمية البنائية لأى عمل . ولو أن هناك أنماطا رئيسية في الأدب فمهمة المقارنة هي إظهارها للعين .

وللأدب المقارن وظائف عدة ، فبدراسة عدة ظواهر أدبية يستطيع المنهج المقارن أن يوضح عدة حقائق عن الأدب . وعلى سبيل المثال يمكنه النظر إلى الهجرة الثقافية مثل وقع الرواية الأمريكية على الرواية الفرنسية في سنوات ما بين الحرب . بل إن النظرية العامة للأدب تعتمد على استنباط نظرياتها بمقارنة الآداب الأخرى دون التقيد بالآداب الأوروبية وحدها . ففى المؤتمر الخامس للهيئة العالمية للأدب المقارن ، التي عقدت في بلجراد عام ١٩٦٧ ، صرح ڤيكتور جيرمونسكى بأن ليس هناك داع لمعاملة الأدب الغربى كعالم ثقافى مغلق على ذاته . فيعد ذلك تعصب تاريخى ويجب إيجاد مكان لآداب الشرق القديمة والحديثة في آسيا وأفريقيا في المنظور التاريخى العام . أما شارل بيلات المستشرق الفرنسى فهو يشكو من أن دارسى الآداب الأوروبية يرفضون الحوار مع المستشرقين الذين يطرحون نظريات أدبية جديدة . وفى اعتقادنا أنه ربما قدحان الوقت الآن للناقد العربى الدارس للآداب الأوربية أن يقوم بهذا الدور ، أى بإيجاد مكان لأدبه القومى بين أمهات الآداب الأوربية وألا تقتصر دراساتنا المقارنة على تتبع المؤثرات الأجنبية على أعمالنا .

ومن وظائف الناقد المقارن الأخرى ، هناك اهتمام بالتفاعل بين الأدب والفنون الأخرى ، مثل تأثير أحد الفنون . فالناقد التشكيلى جومبريتشى أظهر التماثل بين بعض الصور التي استخدمها دومييه الفنان الكاريكاتيرى وسويفت الكاتب الإير لندى الساخر ، كما وضح لنا كالڤييه ايڤانز كيف استعمل روب — جرييه بعض الأساليب السينمائية في رواياته .

ودراسة كل هذه الظواهر ستتيح للأدب المقارن أن يوضح العديد من النواحى الهامة في الأدب ليكون في النهاية مؤسسة خاصة بذاتها لها كيانها الخاص وممارساتها وأساليبها المستقلة .

ولنجمل القول ، فالأدب المقارن هو فرع من فروع الدراسات الأدبية يهتم بالبناء الرئيسى في كل الظواهر الأدبية في أى زمان ومكان . فهو يهتم بما هو عالمى في أى ظاهرة أدبية . لذا فليس هناك أى حدود نظرية لمجال بحثه ، حيث يدخل في نطاقه كل الآداب بكافة اللغات وعلاقتها بالفنون الأخرى وبدراسة العلاقة المتشابهة بين العمل ومضمونه يحاول أن يجد حلا وسطا بين الشكلية البحتة والتاريخية المعصوبة الأعين ●



لوحة للفنان شفيق عبود

اللوحة لبابلو رويز بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣) ، وهو من أعظم الفنانين الذين بدأوا عصرا جديدا وغيّروا من طبيعة الفن ومن نظرتنا إليه ، شأنه فى هذا شأن عباقرة آخرين من أمثال حوتو وميكيل أنجلو وبرنيني . مرَّ بيكاسو فى تطوره الفنى الطويل وتجاربه الرائدة مع اللون والشكل والخط والمكان بمراحل متعددة لامجال هنا للحديث عنها . يكفى أن هذه اللوحة التى رسمها فى أثناء الحرب العالمية الثانية أى حوالى سنة ١٩٤١/١٩٤٢ ، تعدُّ امتداداً للمرحلة التى بدأ فيها تصوير مصارعى النيران وبلغت ذروتها فى لوحته الكبيرة الشهيرة « جيرنيكا » التى تسجل سخطه على الحرب عموماً والحرب الأهلية فى بلاده بوجه خاص ، واستبشاعه للعنف والوحشية ، ووقوفه فى صف السلام وصفوف الفقراء والمعذبين والمنبوذين . . وقد ساد هذه المرحلة بطبيعة الحال مزاج سوداوى ، عبر عن نفسه فى الأشكال المحَّرفة والوجوه الممزقة المقلقة والخيال المتحرر المخيف فى قدرته على التكوين والتفتيت وإعادة التكوين ، والبهيمية الوحشية الموحشة التى تتغلغل حتى فى الآلة والجماد ، بل تكاد أن تسرى فى الجمال والصفاء ، كما توحى بذلك اللوحة التى نحن بصددها .

ألهمت اللوحة بعض الشعراء ، منهم صديقه الصدوق چان كوكتو ، وشاعرين آخرين هما :

امرأة جالسة على كرسى وثير

ترجمة د . عبد الغفار مكاوى

لوثار كلونزة

ولد الشاعر سنة ١٩٢٢ فى برلين . درس اللاهوت ، وكتب القصيدة والقصة القصيرة والمقال وترجم للشعراء الفرنسيين كتب قصيدته هذه « امرأة ذات صِدَارٍ أزرق » متأثراً بصورة للوحة بيكاسو مطبوعة بالألوان على بطاقة كان قد ثبتها على جدار حجرته الصغيرة فى سنوات الطلب :



يا امرأة لا وجود لها ياامرأتى
يا امرأة الماء ياعذراء ياحبيبة
امرأة كل رسائل القلب
أم الألوان
أصابع رطبة
ويد دافئة متعبة .

طفل غريب من بعيد بعيد
نقاء البحر الأخضر العميق
حنان تابوت زجاجىّ فقير
شهوة الليالى الممطرة بلا صوت
حيث لايلقى الصدى ظلاً

إلهة شامخة منبوذة
بسيطة كالصاعقة
بضعة خطوط المائدة والكرسىّ
عالمك وعالمى
جمال عظيم خامل جمال القلوب
الدم والنور
أمام أقنعتنا الليلية

فريدريش راشه

ولد سنة ١٩٠٠ فى بلدة « راديبويل » بالقرب من مدينة درسْدِنْ ، ومات سنة ١٩٦٥ فى مدينة هانوفر . درس اللاهوت والفلسفة والأدب الألمانى وتاريخ الفن فى « ليبزج » واشتغل معلماً وناقدا ومحرراً أدبياً . وهذه القصيدة « بيكاسو ـ الإنسان » مأخوذة من المجلد الثالث من أشعاره الذى نشر بعد موته بعنوان « من كل الرياح الأربع » (هامبورج ١٩٦٧) ويبدو أن الشاعر قد رأى فى «المرأة» التى تصورها اللوحة رمزاً يجسِّد كل رذائل العصر وآثار التشويه على وجهه وروحه ، ولهذا ارتفعت نغمة الأخلاق لديه أكثر مما ينبغى !



الاستدارة الضيقة للخدّ ،
مشطوفة كقمر مصفرّ .
الفك الأسفل ملوىّ ،
والفم يتفجر بالصرخة .
العين بلا رمش تبحلق
سمكة فزَّعها العمق ،
ذهب الخوف الباهت بعقلها
تترقب خطاف الصنَّارة .

الانحناءة المتكبرة للأنف
ثنتها قبضة سوداء .
غارت فى طيات الجبهة
قوقعة الأذن .

وجبين لم يعد يشى
بما حملته الأفكار ،
تصبب بعرق العذاب المخضرّ ،
شيَّبته محنة الموت .

قصبة العنق الجوفاء
تلحم العدم بالعدم ،
صحراء الوجه ،
أسْر الجسد .
ملعونة اليد والرحم ،
والصدر المشقوق الصدْع .
شبَّ وكبُر فى الخطايا .
اسمه : بلا أمل .



جان كوكتو

كتب الشاعر والفنان الفرنسى المتعدد الاهتمامات (المسرح والرواية والمقال والفيلم والرسم والرقص والنحت والموسيقى !) هذه القصيدة أو السوناتة وأهداها لصديقه سنة ١٩٥٤ ، بعد أن وهبه قبل ذلك (سنة ١٩١٩) أنشودة طويلة ووضع عنه دراسة مستفيضة (١٩٢٣) . وهذه القصيدة التى جعل عنوانها « الشابة » مأخوذة من مجموعته الشعرية « واضح ـ غامض» التى صدرت فى موناكو لدى الناشر دى روشير سنة ١٩٥٤ . ويلاحظ أن جانب الوجه أو صورته الجانبية تعريب لكلمة « البروفيل » التى يستخدمها الشاعر وتتردد على ألسنة فنانينا . .

قولى لى ، ماذا أصنع ؟
كيف يحدث هذا ؟
أنظر للشابة من أمام
فترينى مع ذلك جانب وجهها
كيف يحدث هذا ؟
لها حين أواجهها عين واحدة
وحين أرى جانب وجهها عينان
قولى لى : ماذا أصنع ؟
قولى لى : ماذا أصنع ؟
كيف يحدث هذا ؟
إن وجهها مرآة
تعكس جانب وجهها .

إبراهيم اليازجي الناقد الأدبي

أحمد حسين الطماوي



الشيخ إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ - ١٩٠٦) من أعلام عصر النهضة الأدبية واللغوية والعلمية، بل هو أحد بواعثها في عهد التنوير والإحياء. كان لغويا عالما كاتبا، إلا أن لسانه في اللغة أظهر وأبين، وقلمه في العلم جوال نقال، ونظره في الأدب ثاقب ممحص. وكان إذا قرأ قرأ بإمعان، وإذا كتب كتب بإتقان، وقد دل ما وهبته قريحته النشيطة — وهو ليس على جديلة واحدة — على ما تفرد به وتفوق فيه.

نظم الشعر، ودبج المقالات الممتعة في الأغراض المتباينة، وأنشأ المجلات الرائجة الرائدة مثل «الطبيب» و«البيان» و«الضياء». وألف الكتب المفيدة، وصنف المعاجم الدقيقة، وضرب الحروف المطبعية في أقيسة مختلفة، وطبعت بها الأسفار الكثيرة، والدوريات العديدة، وصحح الرسائل البليغة، وله في ترجمة الكتاب المقدس باع، عدا ما عرف عنه من استخراج الألحان من الآلات الموسيقية، وضبط الأنغام بعلامات «النوت»، ومما هو ثابت أنه ترك آثاراً فنية ولوحات زيتية أو فحمية. ورسوم أشخاص لمن كانت تربطه بهم أواصر القرابة، أو علائق الصداقة.

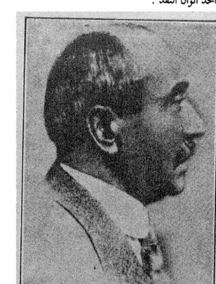
* * *

ورغم اهتمام اليازجي باللغويات، لم يكن بعيداً عن الأدبيات

وما اللغة؟ إنها وسيلة يفصح بها الأديب عما يخالجه من شعور، ويداخله من أمور.

يتوفر علماء اللغة من نحاة وفقهاء على سلامة اللفظ، وفصاحته، وتحديد معناه، وموقعه في الجملة، ليستخدمه الأديب ويعبر به، فإذا لم يحسن الكاتب استعمال المفردات وتراكيبها من خلال قواعد اللغة وضوابطها وجب النقد للفت النظر إلى الخطأ الناجم عن سوء الاستخدام. وقد تضطرب اللغة على أيدي الكتّاب والنظامين نتيجة عدم معرفتهم الدقيقة باللغة وأحكامها. فيفسد ذوق الجمهور، وتختلط الأشياء في أذهان القراء تبعاً لذلك، لأن الناس أكثر قراءة لكتب الأدب، وأقل نظراً في دواوين اللغة.

ولا يعني هذا أن وظيفة النقد هي الوقوف على صحة الكتابة من الناحية اللغوية فحسب، فالنقد اللغوي أحد ألوان النقد.



أحمد شوقي

فابتداء يجب أن يكون النص بعيداً عن الخطأ اللغوي، وقد كان هذا أهم وجوه الانتقاد عند إبراهيم اليازجي ثم يأتي بعد ذلك دور الاستحسان والاستهجان لأعمال المترسلين والشعراء.

وقد تمثل هذا الاتجاه في انتقادات اليازجي في بعض الأعمال الأدبية، فكان يمعن النظر في الألفاظ من حيث فصاحتها، وفي التراكيب ومدى صحتها ووضوحها وعطائها الفني، ونستطيع أن نتحقق من هذا في نقده لرواية «عذراء الهند» لأحمد شوقي.

* * *

وقبل أن نعرض لنقد اليازجي لرواية شوقي، نذكر شيئاً مما قاله النقاد والدارسون عن هذه الرواية المفقودة.

جاء في ثنايا مقال للدكتور إبراهيم حماده [نشرته مجلة الثقافة عدد ٦٧] عن كتاب «شوقي أمير الشعراء لماذا؟» الذي ألفه الأستاذ فتحي سعيد ما نصه: «أما قصة عذراء الهند أو تمدن الفراعنة فلم تنشر».

وعرف الدكتور طه وادي في كتابه «أحمد شوقي والأدب الحديث» رواية عذراء الهند بقوله: «رواية نثرية لم تطبع في كتاب» ولم يبين كيف عرف أنها رواية نثرية مادامت لم تطبع.

ولا نجد إشارة إلى هذه الرواية في قائمة مؤلفات شوقي التي أثبتها أحمد عبد الوهاب أبو العز سكرتير شوقي في كتابه «اثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء». ولا يرد ذكرها في القائمة التي قدم بها أنطون الجميل دراسته عن «شوقي».

أما حقيقة الأمر فإن «شوقي» نشر روايته «عذراء الهند» في جريدة الأهرام مسلسلة في عام ١٨٩٧، ثم جمع هذه الفصول في كتاب صدر في العام نفسه وأهداها إلى السدة الخديوية. ويقول الدكتور محمد صبري السربوني في كتابه «الشوقيات المجهولة» كانت توجد نسخة من هذه الرواية في مكتبة طلعت بالقلعة، وقد استعارها أحد الأدباء ولم يردها.

والرواية نثرية تتخللها بعض الأشعار كما هو الحال في روايتيه «ورقة الآس» و«لا دياس» ومما تضمنته هذه الرواية من جيد الشعر قول شوقي في وصف الحب:

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون منه دواء
أو فراق يكون منه الداء

وليس أدل على وجودها وتداولها من انشغال الأدباء بها، وانتقادهم إياها وتعليقهم عليها كما سنبين بعد قليل.

* * *

في عدد ١٦ ديسمبر سنة ١٨٩٧ نشرت مجلة «البيان» — التي كان يصدرها الشيخ إبراهيم اليازجي وبشاره زلزل — مقالاً لليازجي في انتقاد «عذراء الهند»، وقد عرفها للقراء على هذا النحو:

« هى رواية غرامية غريبة السرد تنتهى وقائعها إلى زمن رعمسيس الثانى المعروف باسم سيزستريس أحد فراعنة مصر الأقدمين من عهد لا يقل عن ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر » ولم يلبث أن أوقع « أحمد شوقى » فى خطأ وتناقض فقال فى هامش الصفحة « ذكر المؤلف فى صدر الرواية تحت عنوان « تنبيه » أن تاريخ حوادثها منذ ٣٣٠٠ سنة أى فى عهد هذا الملك [رعمسيس] وهو الذى علق عليه أكثر المؤرخين وذكر فى صفحة (٧) أنها من نحو خمسين قرناً من الزمان وهو ما لم يقل به أحد من المحققين » .

ثم بين لنا أن مؤلفها « لم يقصد من وضعها إلا تمثيل ما كان عليه أهل ذلك العصر من الخرافات والترهات . ولذلك أكثر فيها من ذكر الجن والعفاريت والسحرة والكهان والمنجمين والرقى والطلاسم ووصف عجائب المخلوقات الوهمية والصور الخيالية من نحو « ثعابين خضر الألوان تنتصب على أذنابها فى صورة أمهات الموز ، وناس فى صورة القردة ولهم خفة المردة . . » إلى ما شاكل ذلك مما لا نطيل بتعداده ولا نتعرض لما وراءه من قصص الرواية وتلخيص وقائعها لأننا لم نجد شيئاً مما يتوخاه واضعو الروايات فى هذه الأيام من المغازى الحكمية أو الأغراض الأدبية أو الحقائق التاريخية » .

وهذه السطور النقدية توضح لنا عدم صحة نظر شوقى إلى الأعمال الروائية ، فإنه ــ وهو الذى درس فى فرنسا وقرأ الأدب الأوربى ــ يحدثنا عن الشعوذة ، والتنجيم فى عصر يأخذ فى النهوض السريع ، والتقدم المضطرد ، وما كان أحراه أن يسخر فنه ويجهد قريحته فى تصوير الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة ، وبخاصة أنه رأى مصر قُبيل وبُعيد الاحتلال ، وأنه من الافتراء على التاريخ أن نصور مصر القديمة وهى غارقة فى الخرافات ، معتنقة للخزعبلات ، وهى التى أدهشت العالم بعلومها الدقيقة وحضارتها الباقية ، وعمارتها الراقية ، وأننا لا ننكر وجود مثل هذه الترهات فى مصر القديمة ، ولكن تخصيص رواية تبين ما كان عليه الأسلاف القدماء من تخلف وخرافة فيه تزيد كبير . ومن ناحية أخرى فإن هذه السطور تبين لنا علو نظر اليازجى فى تناول الأعمال القصصية وذلك عندما وصف الرواية بخلوها من أى مغزى مفيد ، هذا فضلاً عن رفضه لرواية تتخذ من الترهات موضوعاً لها ، مبتعدة عن المجال الاجتماعى والتاريخى والأدبى .

لذلك تجاوز اليازجى موضوع الرواية إلى عبارتها ، وصياغتها ، وفصاحة ألفاظها ليبين عثرات شوقى اللغوية حتى يتجنبها مستقبلاً ، ويتلافاها غيره من الكاتبين .

ومن جملة مآخذ اليازجى على شوقى استخدام الأخير لبعض الألفاظ استخداماً خاطئاً مثل مجىء « برهة » عنده بمعنى « هنيهة » من الزمان ، وإنما البرهة الزمن الطويل . والصواب فى جانب اليازجى ، فالبرهة كما جاء فى « اللسان » مادة « بره » هى الحين الطويل من الدهر وقيل الزمان . ويقول ابن السكيت أقمت عنده بُرْهَة ، وبَرْهة أى مدة طويلة من الزمان .

وقد أفاد أحمد شوقى من هذا التوجيه فيما بعد فاستخدم « برهة » بمعنى الفترة الطويلة من الوقت فى قصيدته « مشروع ملز » حيث قال فى أحد أبياتها :

من يخلع النير يعش برهة
فى أثر النير وفى ندبه

ومن مآخذ اليازجى على شوقى استعمال الأخير كلمة « عائلة » بمعنى أسرة أو عشيرة والصحيح أن يقال « عيال الرجل وعيّله بالتشديد بمعنى الذين يتكفل بهم ويعولهم » .

وانكر ميله إلى استخدام الكلمات العامية مثل « تساعفه الصدفة » التى أخذها العامة من « المصادفة » . وقال اليازجى إن « صدفة » لم ترد فى كلام العرب ولا المولدين ، ومن الكلمات العامية الأخرى التى استعملها شوقى « الهوادس » أى خطرات الهموم وهى من تحريفات العامة والصواب « الهواجس » . وربما تكون خطأة مطبعية .

وانتقد اليازجى شوقياً فى تعميمة كلامه وإفراغه فى قالب اللغز مثل قوله « تحيا بحجر وتموت بحجر » فرأى الشيخ إبراهيم أن هذا ضرب من الرُّقى ، ومن هذه المعميات قول شوقى « إن الفتاة محرم عليها أن تركب البحر فى عمرها مرتين لا متتاليين ولا متعاقبتين » أو قوله « جاورك قبل جوار الماء والتيار » وقوله « ارتجال النور » وغير ذلك كثير .

ومن أخطاء التعبير قول شوقى « وبالجملة وقعوا من الفزع فى أضيق من الشراك » ويعلق اليازجى قائلا : « يريد بالشراك الشَّرَك وهو حبالة الصائد وإنما الشراك السير الذى تشد به النعل »

وعاب عليه قوله : « وأجذبهم بأزمة الرأى العام » ويرى اليازجى أن هذا التعبير من المواضعات الأفرنجية التى درجت عليها لغة الجرائد العربية ، ووضح مقصود شوقى من هذه العبارة بأنه يريد القول « وأجمعهم لأهواء النفوس » أو نحو ذلك . ثم انتقل اليازجى من نقد النثر إلى الشعر فأوقع شوقيا فى أخطاء عروضية منها قوله :

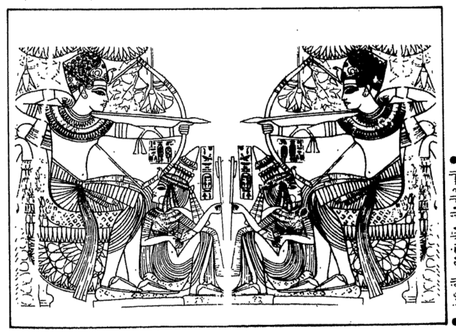
فلا تكن ياأمير ناسينا
فنحن ما ننسى وما نسلو

ورأى الشيخ إبراهيم أنه لا يستقيم الوزن فى الشطر الثانى إلا بعد تغيير كثير كأن يقال : « فنحن لم ننسكم ولم نسل »
أو قول شوقى :

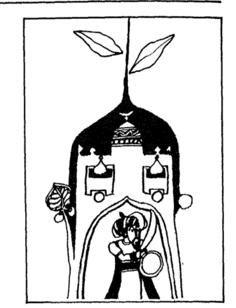
تلك سماء الهند شاهدة
وأرضها والجبال والسهلُ

فالشطر الأول من السريع والثانى من المنسرح والتمس اليازجى لشوقى العذر فى هذا لأنه قليل الركوب لهذا البحر .

هذا قليل جداً من كثير أورده اليازجى فى نقد هذه الرواية مما يجعلها مختلة الصياغة ، غامضة المعنى ، وتأبى أفكارها أن تنتظم فى ذهن القارىء على النحو الذى قصده المؤلف . ومهما يكن من أمر فإن هذا من آفات الكتابة التى يجب أن يحذرها الكاتب . وقد أثار هذا النقد حفيظه أنصار شوقى فانبرى الأمير شكيب أرسلان للرد على اليازجى بمقال « لعل للعذراء عذرا » جاء فى عدد ٢٥ يناير ١٨٩٨ من جريدة الأهرام (أعاد نشره فى كتابه « شوقى أو صداقة أربعين عاما » الذى طبع سنة ١٩٣٦) وحاول الدفاع عن شوقى وانتصر له فى بعض المواقف بحسن تصرف ، أو بغير تحجر أو تعسف فى دلالة الألفاظ على المعانى بغية تطوير اللغة لمجاراة العصر . فقال الأمير شكيب فى الرد على اليازجى عندما خطّأ شوقيا فى عبارته « أجذبهم بأزمة الرأى العام » .



● السرد الروائى وتاريخ مصر الفرعونى ●



« أما « جذب الزمام » بنفسه فلا يجادلنا « البيان » [مجلة اليازجى] بأنه عربى مبين » أما الرأى فهو الرأى لا ريب فيه

« وأما اتصافه بالعام فهو كاتصاف البلاء مثلاً بالعام فيقال : بلاء عام ، وبلاء شامل ، ويقال أمر عمم ويفسره أهل اللغة بأنه تام عام ويقول شاعر الجاهلية

يا ليت شعرى عنك والأمر عمم
ما فعل اليوم أويس بالغنم

فإن كان يقال أمر عمم فلماذا لا يقال : رأى عام ، وأى إثم فيها ؟ »

ويعجبنا من الأمير الأرسلانى هذا التقسيم ، وهذا التسلسل مما جعل رده واضحاً ، ومع ميل القارىء إلى الإعجاب بهذا الرأى والإفادة منه فإن مجلة « البيان » قد اعترضت عليه قائلة : « خلطت بين العام والعمم وأطلت بما لا معنى له من الشواهد على العمم . . . وهل يكفى لفصاحة العبارة أن تكون كلمتها واردة فى كتب اللغة ، فأين صورة التركيب التى عليها مدار علم البيان . . ثم ماذا ترى لو قلنا لك فى مكان الرأى العام الرأى الشامل والرأى الجامع أو لقلنا لك الرأى الكلى والرأى الجمهورى . أليست هذه الألفاظ كلها عربية لا ريب فيها بل كأنى بك تصحح كل ما سردته لك ههنا لأن أكثر كلامك من أمثال هذه التراكيب التى لا تصح فى قياس ولا يقبلها ذوق » . فاعتراض « البيان » على التراكيب وليس على فصاحة الألفاظ وقد استعنا بكتب اللغة لإضاءة الطريق لنا فى حل هذه المسألة ، فالفينا اللسان يقول فى مادة « عمم » أن عمم جمع عميم ، والشىء العميم أى التام ، وجارية عميمة أى تامة ، وأمر عمم : أى تام عام . وهذا يعنى أن هناك فارقا بين « عام » بمعنى كلّ ، أو شامل ، وبين « عمم » بمعنى تام ، والغرض من قولنا « الرأى العام » هو رأى الجمهور ، أو جماع اتجاهات الناس . وليس تمام الرأى وكماله . فعمم ربما لا تنصر شكيباً ولكنه لو أورد الحديث « سألت ربى أن يهلك أمتى بسَنَة بعامة أى بقحط عام يعم جميعهم » لربما كان أقرب إلى الصواب . والله أعلم .

ورغم تبرير الأمير شكيب لبعض عثرات شوقى فإنه أقر بخطئه فى بعضها الآخر إلا أن مجلة « البيان » لم تسلم بنقد شكيب . فضمت إلى عدد يناير ١٨٩٨ ملحقاً مذيلاً بتوقيع نقولا بدران للرد على الأمير الأرسلانى ، وزعم الأمير شكيب أن صاحب هذا المقال هو اليازجى نفسه ، وما كان منه إلا أن سطر رداً على الرد جعل عنوانه « كل ينفق مما عنده » ليفند أقوال « البيان » أو ما نسب إلى نقولا بدران .

* * *

وعلى أية حال فقد شاع نقد اليازجى لرواية « عذراء الهند » أكثر مما شاع رد الأمير شكيب . ففى تاريخ ١٨ من فبراير سنة ١٩٠٤ أعادت جريدة « الصاعقة » نشر مقال اليازجى تحت عنوان « من الآخرة إلى الأولى » وقالت الصحيفة فى تمهيدها لانتقاد اليازجى « أما أحمد بك شوقى فشعره بجانب نثره كالدر بجانب البعر وإنى باعث لك برواية له سماها عذراء الهند فاقرأها وتحمل ألم تلاوتها وتبرد بها فى النار » ثم اثبتت « الصاعقة » المقال وأبقت على عبارات اللوم والنقد وأغارت على كلمات الثناء التى خص بها اليازجى بعض أبيات شوقى ، وذلك لأن صاحب « الصاعقة » أحمد فؤاد كان على خلاف مع شوقى كما تشير ـ بذلك ـ الحملة النقدية المستمرة فى الصاعقة على شوقى فى ذلك الوقت . ثم أورد الدكتور محمد صبرى السربونى مقال اليازجى فى « الشوقيات المجهولة » مع إثبات عبارات اليازجى المنصفة لشوقى وحذف عبارات أخرى فى نقده . وهكذا لم يأت نص اليازجى سليما فى المرتين .

ويستطيع القارىء أن يتابع هذه المعركة فى مجلة « البيان » وجريدة « الأهرام » وكتاب « شوقى أو صداقة أربعين عاماً » وجريدة « الصاعقة » و « الشوقيات المجهولة » ليقف على كل ما قيل وإنه مستفيد فى كل الأحوال .

* * *

وقد انصرف نقد اليازجى أو معظمه إلى اللغة والعروض واقتصر رد شكيب على ذلك ولم يلتفت أى منهما إلى الفن القصصى فى الرواية ، وتصوير الشخصيات ، وتسلسل الأحداث ، وسائر العناصر الأخرى التى تجرى فى مجرى هذا الجنس الأدبى .

ويعد نقد اليازجى لشوقى نقداً متوازناً إلى حد كبير حيث ذكر المحاسن والعيوب فلم يسوغ حسناته بقصد التشهير به ، ولم يخرّج أغلاطه بحيث يعفيه من المسئولية ، فقد نوه بمكانته الشعرية ، ونبه على أبيات جميلة ، ورأى أن شعره أرقى من نثره .

فالنقد عند اليازجى ليس تمحل الأسباب فى تبرير الأخطاء ، ولا تصيد الهفوات والدفاع عن الأوهام ، وإنما هو تمييز الجيد من الردىء ، وفحص النصوص وتمحيصها دون تحامل أو تحيز ظاهر . وحتى لا تشيع الفوضى فى النقد الأدبى أو اللغوى اشترط اليازجى عدة



شروط ، رأى أن توافرها فى الناقد تضمن نزاهة النقد وبعده عن المغالاة .

أولها : أن يكون الناقد عارفاً بموضوعه خبيراً فيما يعرض له من قضايا حتى يتجنب الخبط والخلط بين المزايا والعيوب مع تمكنه من إقامة البراهين على ما يحكم به أو عرضه على قياس العقل والذوق الصحيح .

وثانيها : أن يتصف بالإنصاف فلا يغمط إحساناً ولا يموه إساءة ويعد غير ذلك استخفافاً بالعلم يضع الحق وراء حجب الهوى وشُبه الأغراض .

وثالثها : « أن يتجافى المنتقد عن الغلو فى المدح والإطراء عند إيراد الحسنة أو القدح والإزراء عند إيراد السيئة فإن ذلك مما يؤدى إلى الريب فى شهادته ويبعث على اتهامه بشبهة التشيع أو التحامل فينبذ كلامه وتسقط الفائدة المقصودة من نقده » .

ورابعها : ألاّ يخلط بين صنيع الشخص الذى جعله محلا لانتقاده وما يعرفه أو يظنه فى خاصة نفسه . فينظر فى القول بعيداً عن قائله .

وخامسها : ألاّ يتأثر الناقد بالعلاقات السابقة لمن ينتقده حتى لا يصير النقد تعصباً أو تعنتاً . [انظر مجلة « الضياء » لليازجى] وهى شروط لو طبقت لجاء النقد نزيها سديداً موضوعياً بعيداً عن الشبهات واللبس والشطط ، وتجلت فيه صور الحقائق ، وبرزت فيه الأمور الدقيقة ، ومازال النقد يفتقر إلى بعض هذه النقاط لأنه كما قيل : التجرد عن الهوى قليل .

* * *

ولعل الحملة اليازجية على رواية « عذراء الهند » أصابت شوقياً بسقم ، وكانت سبباً فى عدم إعادة طبعها ونشرها ، فاحتجبت مادتها ، وطويت أخبارها ، وبقيت مع الأيام ذكرى هذه المعركة الأدبية التى دارت حولها ، وهى الدليل القائم على وجودها ، وانشغال الأدباء بها ●

قصة مترجمة



الجنوب

للقاص الأرجنتيني خورخى
ترجمة ابتهال يونس

الرجل الذى هبط من السفينة فى بوينوس أيريس عام ١٨٧١ كان يدعى يوهانس دالمان وكان راعيا فى الكنيسة الإنجيلية ، وفى عام ١٩٣٩ كان أحد أحفاده ، خوان دالمان يعمل سكرتيرا فى مكتبة عمومية بشارع قرطبة وكان يشعر بعمق بأنه أرجنتينى ، وكان جده لأمه فرانثيسكو فلورس فى فرقة المشاة الثانية ومات على حدود بوينوس أيريس حين قتله هنود كاتربيل ، وبسبب عدم توافق سلالات خوان دالمان فقد اختار (ربما بدافع دمائه الجرمانية) سلوكا رومانسيا سالفا أو ميتة رومانسية . وكان هناك غلاف يحمل صورة شمسية لرجل جامد ملتح ، وسيف قديم ، واعتياد مقاطع كتاب « مارتين فييرو » الشعرى . ورغم قلة الحماس والعزلة كان ذلك يدعم ذلك الشعور المقصود أحيانا بأصالة أرجنتينية بعيدة عن التفاخر بفضل بعض الدماء الجرمانية ، استطاع دالمان أن يحتفظ بضيعة فى الجنوب كانت ملكا لآل فلورس وكانت إحدى الصور المعتادة فى ذاكرته . صورة أشجار الكافور البلسمية والبيت العريض الوردى الذى كان يبدو قرمزيا فى بعض الأحيان ، ولكن الأعمال وربما التثاقل حجزاه فى المدينة . وصيف وراء صيف كان يكتفى بفكرة التملك المجردة واليقين بأن بيته فى انتظاره فى مكان محدد من الوادى . وفى الأيام الأخيرة من شهر فبراير عام ١٩٣٩ ، حدث له شىء ما .

كان دالمان قد استطاع الحصول على نسخة ناقصة من كتاب ألف ليلة وليلة ، ولأنه كان متعجلا لفحص هذه التحفة لم ينتظر هبوط المصعد فصعد السلم بضيق ولكن شيئا ما فى الظلام صدمه فى جبهته ، ربما كان ذلك خفاشا أو طائرا ؟ ورأى الذعر مرتسما على وجه السيدة التى فتحت له الباب ومرر يده على جبهته فوجدها ملطخة بالدماء . وكانت حافة مصراع الباب مطلية حديثا ، ولأن أحدهم تركه مفتوحا فقد تسبب فى إصابته بهذا الجرح . استطاع دالمان أن ينام ولكنه استيقظ عند الفجر ، ومنذ تلك اللحظة أصبح طعم كل شىء فظيعا ، هاجمته الحمى وأصبحت صور ألف ليلة وليلة تزين كوابيسه ، جاء الأصدقاء والأقارب لزيارته وبابتسامة مبالغ فيها أكدوا له أنه بخير . كان دالمان يستمع إليهم بذهول واهن واندهش من أنهم لا يعرفون أنه كان فى الجحيم . مرت عليه ثمانية أيام وكأنها ثمانية قرون . وذات مساء جاء طبيبه بصحبة طبيب جديد ، وقاداه إلى مصحة بشارع إكوادور لعمل أشعة له . وفى عربة الأجرة التى حملتهم فكر دالمان أنه فى حجرة غير حجرته وجاهد إلى أن استطاع النوم ، شعر بسعادة ورغبة فى الكلام ، وعندما وصل إلى المصحة خلعوا عنه ملابسه وقصوا شعر رأسه وقيدوه بأشياء معدنية فوق نقالة وسلطوا عليه الأضواء حتى أصابوه بالعمى والدوار وفحصوه ثم غرس رجل مقنع إبرة فى ذراعه .

استيقظ وهو يشعر بغثيان وكان مضمدا داخل غرفة ضيقة تشبه البئر ، وخلال الأيام والليالى التى تلت العملية الجراحية استطاع أن يفهم أنه حتى الآن مازال على حافة الجحيم ، وكانت قطع الثلج لا تترك فى فمه أدنى أثر للانتعاش . وفى تلك الأيام ازداد كره دالمان لنفسه ، كره هويته واحتياجاته الجسدية وذلها واللحية التى غطت وجهه . وتحمل بصبر الرواقيين العلاج المؤلم جدا ، ولكن عندما أخبره الجراح بأنه كان على الموت بسبب تسمم دموى ، شرع فى البكاء مشفقا على نفسه من قدره . فالشقاء الجسدى وترقب الليالى المؤلمة لم يدعه يفكر فى شىء مجرد مثل الموت . وفى يوم آخر أخبره الجراح بأن صحته تتحسن وانه سيكون بوسعه الذهاب إلى الضيعة للنقاهة ، والشىء الذى لم يكن يصدقه أن هذا اليوم الموعود قد حل .

فى الواقع كان يجب التماثل والأخطاء البسيطة فى تسلسل الأحداث ، فقد وصل دالمان إلى المصحة فى عربة أجرة والآن أيضا تحمله عربة أجرة إلى ميدان « كونستيثيون » وكانت بشائر هواء الخريف المنعش بعد اختناق الصيف كرمز طبيعى لقدره الذى انقذه من الموت والحمى . ولم تكن المدينة فى السادسة صباحا قد فقدت بعد مظهر البيت القديم الذى يضفيه عليها الليل ، فالشوارع كانت تبدو كدهاليز واسعة ، والميادين كالأفنية ، وتعرف عليها دالمان بسعادة وشعور ببداية دوار . فقبل أن تسجل عيناه المشاهد بثوان ، كان يتذكر النواصى وحوامل الإعلان ، كل تفاصيل المدينة الصغيرة . وفى الضوء الأصفر لليوم الجديد عادت كل الأشياء إليه .

لا أحد يجهل أن الجنوب يبدأ من الناحية الأخرى لـ « ريبا دابيا » وكان دالمان كثيرا ما يردد أنه شىء غير متفق عليه وأن من يعبر هذا الشارع يدخل إلى عالم أقدم وأرسخ . فأخذ يبحث وهو مازال بالعربة بين المبانى الجديدة عن النافذة الحديدية ، عن مطرقة الباب والقبو والدهليز والفناء الداخلى .

وفى صالة الانتظار بالمحطة لاحظ أنه لا تزال هناك ثلاثون دقيقة ، وتذكر فجأة أن هناك مقهى فى شارع البرازيل (على بعد أمتار من بيت أيريجوين) وكان هناك قط ضخم يترك نفسه لمداعبة الناس كإله أنوف . دخل المقهى وكان القط نائما . طلب فنجانا من القهوة وأذاب فيه السكر ثم تذوقه (كان

قد حرم من هذه المتعة بالمستشفى) ثم أخذ يفكر وهو يمسح على الفراء الأسود أنه اتصال وهمى ، كما لو كان يفصلهما زجاج لأن الإنسان يعيش فى الزمن المتوالى والحيوان السحرى يعيش فى خلود سكون اللحظة .

كان القطار ينتظر على الرصيف قبل الأخير . فحص دالمان العربات ثم اختار واحدة شبه خالية . وضع حقيبته فوق الشبكة وعندما تحركت العربات فتح الحقيبة وأخرج منها ـ بعد عدة اهتزازات ـ الجزء الأول من ألف ليلة وليلة . كان السفر بصحبة هذا الكتاب الشديد الارتباط بقصة شقائه تأكيدا على أن شقاءه قد انتهى وتحديا سعيدا لقوى الألم المحبطة .

على جانبى القطار ، كانت المدينة تتفتت إلى ضواحى ، هذا المشهد والمشهد الذى تلاه من الحدائق والمزارع عطلا بداية القراءة ، فى الحقيقة أن دالمان قرأ قليلا جدا ، فالجبل المغناطيسى والجن الذى أقسم على قتل المحسن إليه كانا فى منتهى الروعة ، ولكن ليس أكثر روعة من الصباح والوجود وآلهة السعادة عند شهر زاد ومعجزاتها الخرافية ، أغلق دالمان الكتاب وترك نفسه يعيش ببساطة .

كان الغداء متعة أخرى هادئة ومشكورة . « غدا سوف أستيقظ فى الضيعة » هكذا كان يفكر وأحس كما لو كان رجلين فى الوقت نفسه : الرجل الذى كان يتقدم خلال اليوم الخريفى وجغرافيا الوطن . والآخر المسجون فى مصحة والخاضع لعبودية منتظمة . شاهد بيوتا حجرية بلا طلاء ، واسعة ولها زوايا ، تواجه مرور القطارات بلا نهاية وشاهد فرسانا فوق الطرق الطينية ، وأخاديد وبحيرات صغيرة ومزرعة ، رأى سحبا عريضة مضيئة ومرمرية ، كل تلك الأشياء كانت مصادفة كأنها أحلام من الوادى ، ظن أيضا أنه قد تعرف على أشجار ومزارع لم يكن باستطاعته تذكر أسمائها لأن معرفته الأدبية بالريف من خلال الذاكرة كانت أكثر قليلا من معرفته المباشرة .

فى لحظة ما نام وكان اندفاع القطار يهدهد أحلامه . فالشمس البيضاء التى لا تحتمل ، شمس الساعة الثانية عشرة ظهراً ، أصبحت الآن شمسا صفراء كالتى تسبق الغروب والتى لن تلبث أن تصبح حمراء والعربة كانت مختلفة أيضا ، لم تكن هى التى كانت عند مغادرة الرصيف . فالوادى والزمن كانا قد اجتازا العربة وبدلا هيئتها . وفى الخارج كان ظل العربة المتحرك يتمدد حتى الأفق . لم تكن هناك قرى ولا معالم إنسانية تعكر صفو الأرض البدائية . كل شىء كان رحبا وفى الوقت نفسه كان وديا ، وبطريقة ما كان سريا . وفى الحقل المترامى الأطراف لم تكن هناك إلا بعض الثيران تبدو من



وقت لآخر . كانت العزلة تامة وأحيانا عدائية ، مما جعل دالمان يشك فى أنه يسافر نحو الماضى ، وليس نحو الجنوب فقط . قطع عليه المفتش هذا التكهن الخيالى العجيب ، وعندما شاهد تذكرته أخبره بأنه لن ينزل من القطار فى المحطة المعتادة ، ولكن فى محطة أخرى قبلها بقليل لا يكاد يعرفها دالمان (وأضاف الرجل شارحا ولكن دالمان لم يحاول فهمه ، ولا حتى الاستماع إليه لأن سير الأحداث لم يكن يجوز اهتمامه) .

توقف القطار بمشقة فى وسط الحقول تقريبا . ومن الناحية الأخرى للشريط الحديدى كانت هناك المحطة التى لم تكن تزيد على رصيف مغطى . ولم تكن هناك أى وسيلة مواصلات ولكن ناظر المحطة أخبره أنه ربما وجد شيئا فى متجر وصفه له بأنه على بعد ألف أو ألف ومائتى متر .

قبل دالمان النزهة كنوع من المغامرة الصغيرة . كانت الشمس قد اختفت ولكن السهل الحى الهادىء كان قد اكتسى برونق نهائى قبل أن يمحو الليل . كان حرص دالمان على أن تستمر هذه الأشياء أطول مدة ممكنة أكثر من حرصه على ألا يصيبه التعب . سار ببطء وهو يستنشق رائحة الزهور بسعادة .

كان لون المقهى فى يوم ما أحمر شديد التوهج ولكن السنين خففت من هذا اللون العنيف . شىء ما فى عمارته الفقيرة كان يذكره بالنقش على الصلب وربما ذكره بنسخة قديمة لرواية « بول وفرجينيا » كانت هناك بعض الجياد مربوطة إلى السياج . عندما دخل دالمان خيل إليه أنه يعرف صاحب المكان . ثم عرف بعد ذلك أنه خدع فى تشابه هذا الرجل بأحد موظفى المصحة . بعد أن استمع إليه الرجل قال له إنه سيجهز له العربة المكشوفة . وبعدها قرر دالمان أن يأكل فى المقهى ليضيف شيئا جديدا إلى هذا اليوم .

على إحدى الموائد كان هناك بعض الشبان يأكلون ويشربون بصخب ، وكان هناك رجل هرم جدا يرتكز على منضدة البيع وكان الرجل ساكنا كأنه شىء ما . وبدا كما لو كانت السنوات قد قللت من حجمه وصقلته كما تفعل المياه فى الصخر . لاحظ دالمان بسرور « الفنشا » و « البونشو » الصفى و « الشيريبا » الواسعة وحذاء « البوترو » وقال لنفسه وهو يتذكر مناقشات عديمة الجدوى مع بعض سكان محافظات الشمال أو من سكان منطقة « انترى ريوس » . أن مثل هؤلاء « الجوشو » لم يعد لهم وجود سوى فى الجنوب .

استقر دالمان بجانب النافذة . كان الظلام قد خيم على الريف ولكن روائحه وأصواته مازالت تصل عبر القضبان الحديدية . حمل له صاحب المكان بعض السردين ثم لحما مشويا . تناول دالمان الطعام وبعض كؤوس النبيذ الأحمر . أخذ يتذوق بكسل الطعم اللاذع وقد ترك عينيه تتجولان فى المكان وقد بدأ يهاجمها النعاس . كانت لمبة الكيروسين تتدلى من إحدى الحمالات وكان عدد من زبائن المائدة الأخرى ثلاثة : اثنان يبدو أنهما عاملان فى مزرعة والثالث ذو الملامح المبتذلة القبيحة كان يشرب وهو يرتدى قبعته . فجأة شعر دالمان باحتكاك خفيف على وجهه بجانب الوعاء المعتاد من الزجاج العكر ، على أحد خطوط غطاء المائدة كانت هناك كرة صغيرة من لباب الخبز . كان قد قذفها أحدهم . زبائن المائدة الأخرى لم يكترثوا به . قرر دالمان فى حيرة أن شيئا لم يحدث وفتح كتاب ألف ليلة وليلة كما لو كان يريد تغطية الموقف . بعد ذلك بدقائق أصابته كرة أخرى وفى هذه المرة ضحك العاملان . قال دالمان لنفسه إنه ليس خائفا ولكن سيكون من الجنون أن يدفع إلى مشاجرة وهو فى دور النقاهة فقرر الخروج وكان قد نهض فعلا عندما اقترب منه صاحب المكان وقال له بفزع : « سنيور دالمان ، لا تهتم بهؤلاء الصبية إنهم نصف سكارى » ●

أصوات وأصداء

د. ماهر شفيق فريد



هذا الكتاب امتداد لعملين سابقين لمحمد أبو سنة هما كتاب « دراسات فى الشعر العربى » الصادر فى سلسلة « اقرأ » فى ديسمبر ١٩٧٩ ، وكتاب « قصائد لا تموت » الصادر فى ١٩٨٢ ــ فهذه الأعمال الثلاثة تشترك فى أنها تدور على ثلاثة محاور : الأول هو تقديم نظرة أبو سنة الخاصة إلى طبيعة الشعر ووظائفه ؛ والثانى هو معالجته لبعض القضايا العامة مثل قضية مستقبل الشعر الحديث ، أو تعاقب الأجيال فى الشعر المصرى الحديث ، أو حاضر النقد الأدبى ؛ والمحور الثالث هو دراسة بعض الشعراء الأفراد ، قدامى ومحدثين .

فى هذا الكتاب الجديد الذى أحسن محمد أبو سنة اختيار عنوانه وإن لم يحسن ــ فى اعتقادى ــ ترتيب محتوياته ، نجد بعضا من أحسن نقده الأدبى . وأبرز ما يميز هذا النقد هو إنه من انتاج شاعر ، شاعر له تجربته الفنية وتصوراته الحية للفن الذى يتحدث عنه . فنقده ليس نقداً أكاديميا ميتا من النوع الذى يخرج إلينا من وراء أسوار الجامعات أحياناً ، وإنما هو ثمرة معايشة للقضايا المطروحة على الساحة الفنية ، وعصارة تجربة امتدت أكثر من عشرين سنة . إن الشاعر يطالعنا هنا من خلال رؤيته للقضايا كما يطالعنا من خلال طريقة تعبيره عنها . فنحن نجد مثلا أن مقالته عن محمد الماغوط وقصيدة النثر ينبغى أن تقرأ على ضوء قصيدة النثر الوحيدة التى كتبها محمد أبو سنة : « رسالة إلى الحزن » من ديوان تأملات فى المدن الحجرية ذلك أنه لا أحد سوى شاعر ، كبير ، كان يمكن ان يكتب مثلا : إن الشعر وحده هو الذى يجعل من محاولة وضع قاعدة صارمة للفن نوعاً من تحديد أشكال للنور والبرق والمطر . أو يقول فى نفس المقالة عن حسين عفيفى ــ وهو شاعر آخر كبير لم يفه حقه من التقدير سوى الدكتور لويس عوض : « آثر هذا الصوت ان ينطوى فى حدائق الورد بعيداً عن اللجاج العقيم » . هذه رؤية فنان مبدع يكتب عن فنان آخر ، يغذوها تقمص وجدانى لوضع الشاعر المنقود ويرفدها فهم واع لمشاكل الحرفة الشعرية . بل ان شاعرية أبو سنة تمتد إلى ما هو أكثر من ذلك : فعندما يصف أبو سنة البحر ، فى مقالته عن نازك الملائكة ، بأنه هذا الراقص الأبدى لا يملك قارىء شعره إلا أن يتذكر أبياته من قصيدة « أغنية للبحر » فى ديوان « الصراخ فى الآبار القديمة » .

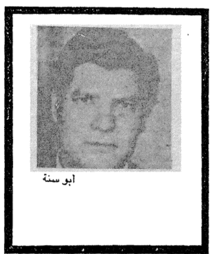
كنت طفلا عاريا حين أتيتك
ينبض القلب على إيقاع موجك
كان رقصك
ينشد الأشعار فى كل البلاد

●●●

أيها الراقص دوما وبجوفك
تشحذ الأسنان آلاف الصخور

هناك إذن وحدة أبو سنة الناقد وأبو سنة الشاعر وما كنت لأقول هذا الذى يلوح بديهياً لولا أن الأمر أعقد من ذلك نفى حالة بعض الشعراء . فقد شكا بعض نقّاد ت . س . إليوت ، مثلا ، من أنه يلوح منفصم الشخصية الفنية ، فهو شخص فى شعره وشخص آخر مختلف فى نقده . بل قيل عنه إنه جمع فى إهابه بين الدكتور رجيكل والمستر هايد : بمعنى أن نقده العاقل الرصين من نتاج الدكتور جيكل الخيّر ، أما شعره الغامض المعقد فمن نتاج المستر هايد الذى يرتكب جرائمه تحت جنح الظلام . أما محمد أبو سنة فلا تلمح فيه هذه الفجوة . إنه دكتور جيكل دائما أو هو ــ إن شئت ان تظن به شراء مستر هايد دائما فى كلا الحالين متسق مع ذاته .

قلت إن ترتيب الكتاب ليس مرضياً ، وربما كان هذا انعكاساً لتكوينى الأكاديمى الذى لا يخلو من تزمت ، ويحاول دائما ان يكفكف من غلواء الشعراء الجامحين . قد كنت أفضل ان يقسم محمد أبو سنة كتابه إلى ثلاثة أقسام إلى جانب المقدمة : الأول يتضمن القضايا العامة مثل الحكمة فى الشعر العربى ، وبناء القصيدة العربية الحديثة ، ومعنى الصراع بين الأجيال الأدبية ، وقضية الترجمة ، والمواقف الرئيسية من التراث العربى . والقسم الثانى يتضمن دراساته للكتاب الأفراد : تميم بين المعتز ، وعمر بن أبى ربيعة ، ونازك الملائكة ، وملك عبد العزيز ، والسياب ، ومحمد أبو دومة ، وحسين عفيف ، ونجيب محفوظ وهو الروائى الوحيد الذى وقع بين زمرة الشعراء مثلما قيل عن برنارد شو انه كان رجلاً صالحاً وقع فى زمرة الغابين . أما القسم الثالث فيتضمن مقالة « طريقى إلى الشعر » (وقد نقلها الدكتور محمد عنانى إلى الإنجليزية) وهى فى اعتقادى أهم ما فى الكتاب ، وستصبح مرجعاً لا غنى عنه لكل نقاد أبو سنة فى المستقبل .



أبو سنة

إن أبرز ما فى مقالات القضايا العامة نضج النظرة ، والاستواء على الجادة ، والتوازن المحمود . فأبو سنة مجدد ، ولكنه مجدد بقدر . إنه ينحاز للمستقبل ، ولكنه لا يفقد صلته بالماضى . وهذا الموقف فى اعتقادى يسلم من تزمت التقليديين .

مثل الحسانى عبد الله الذى اشتبك معه أبو سنة فى حوار ساخن على صفحات مجلة « الطليعة » منذ سنوات ؟ كما يسلم من تطرف المجددين (مثل كتاب مجلة « شعر » البيروتية من أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسى الحاج) . والواقع ان التجربة قد أثبتت ان هذا الموقف الوسط هو أجدى المواقف . فثقافتنا العربية فى النصف الأول من هذا القرن لم يصنعها أمثال مصطفى صادق الرافعى المسرف فى محافظته ، ولا أمثال سلامة موسى المسرف فى تجديده ــ وإن يكن لهذين الكاتبين أهميتها ــ قدر ما صنعها العقاد وطه حسين وهيكل والمازنى والحكيم ممن زاوجوا بين الثبات والتغير ، بين التراث والعصر . وليست هذه بالمهمة اليسيرة .

كذلك ألاحظ ان مقالات أبو سنة عن الكتاب الأفراد تكشف عن اتساع فى رقعة التعاطفات ، امتدادا من العصر الأموى إلى عصر قصيدة النثر ، وتكشف عن مراوحة بين الحساسية الرجولية التى يمثلها محمد أبو دومة إلى الحساسية الأنثوية التى تمثلها نازك الملائكة







سلامه موسى — توفيق الحكيم — أدونيس — محمد الماغوط

وملك عبد العزيز ، مرورا بحاسية جامعة بين بعض صفات الذكورة والأنوثة كما فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، هذا الفستق المقشر كما قيل عنه بحق . ومن الملاحظ ان مقالة أبو سنة عن نجيب محفوظ تنم على استبصار عميق بطبيعة الفن الروائى . وأذكر انه كتب قديماً مقالة عن ثلاثية سارتر الروائية « دروب الحرية » فى مجلة « الآداب » البيروتية لا أدرى لماذا لم يجمعها فى كتاب بعد . كما نشر مقالة أخرى ، فى مجلة بيروتية أخرى ، عن مسرحية توفيق الحكيم « الطعام لكل فم » فليته يمد شبكته فى كتاباته القادمة لكى تحوى نقداً قصصيا ومسرحياً ، بل نقدا للنقد كما فى مقالته عن كتاب الدكتور على عشرى زايد غن استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر . ذلك ان أبو سنة فى الواقع يجلب نفس البصيرة النافذة إلى كل ما يتناوله ، كائناً ما كان جنسه الأدبى .

وأبرز ما يميز مقالة « طريقى إلى الشعر » أنها أبعد ما تكون عن النرجسية الأدونيسية أو النزارية ، رغم احترامى البالغ لأدونيس ، واحترامى ــ بقدر ــ لبعض قصائد نزار . إنها محاولة مخلصة لاستكشاف ينابيع الفكر والمؤثرات الأولى والمكونات الحياتية والثقافية . وهى تنتقل من هذا إلى نقد نافذ لدواوين الشاعر الخمسة ومسرحيتيه الشعريتين « حمزة العرب » و « حصار القلعة » والواقع ان أبو سنة ــ ولن أقول : أبا سنة ، لأنه يكره إعراب اسمه ، لا أدرى لماذا هو ، بمعنى من المعانى ، خير نقاد ذاته . فعلى كثرة ما كتب عن شعره لا أعرف ناقداً قد تمكن من أن يقول عنه كل هذا القدر الكثير فى مثل هذا الحيز الصغير ، مثلما فعل فى هذه المقالة .

فى كل هذه المقالات نجد ان سبيل أبو سنة إلى استكشاف موضوعه هو الحدس الداخلى والبصيرة الشعرية التى تخترق الحجب . إنه يقول مثلا : « شعر محمد الماغوط يهز القارىء فى الصميم فهو لا يغمره بالنشوة الحالمة ولكنه يدفعه إلى الحركة الفجائية فى اتجاه ليل ملىء بالنجوم ونهار مزدهر بالغابات والبحار وكائنات إنسانية يمزقها العذاب وينقذها الأمل » . ليست هذه الكلمات مجرد غنائية فاض بها قلب الكاتب فجرت على شباة قلمه ، وإنما هى تتضمن تحليلاً لا يقل عقلانية عن أى صياغة أخرى خالية من الصور .

على ان إعجابى بالكتاب لا يمنعنى من ان آخذ عليه أمرين : أولهما هين الشأن هو قول أبو سنة فى مقالة « الحكمة فى الشعر العربى » : « قضية الصراع البشرى التى عبر عنها بودلير فيما بعد بقوله : إما ان تكون اللحم وإما ان تكون السكين » . فالواقع ان هذه صياغة غير دقيقة لكلمات بودلير الذى لم يقل إما . . أو . . . وإنما قال ببساطة ، فى إحدى قصائده : أنا الجرح والسكين ، والفريسة والجلاد . . يعنى بذلك انه ملتقى أضداد ومسرح متناقضات وذلك بمثل ما كتب الشاعر اللاتينى كاتولوس من قبله بقرون : إنى أحب وأكره فى آن واحد ، وهو ما يسميه علماء النفس : الازدواج الوجدانى .

النقطة الثانية ــ وهى أخطر شأنا ــ قول أبو سنة فى مقالة « طريقى إلى الشعر » : إذا كان لى ان أختار أعظم ثلاثة أعمال فى التاريخ الأدبى على الإطلاق فإنى أرى ان هذه الأعمال هى : مسرحيات شكسبير وقصص ألف ليلة وليلة وقصائد أبى الطيب المتنبى » . لنلاحظ ، أولا ، ان اختيار ما يسمى « أعظم ثلاثة أعمال فى التاريخ الأدبى » هو فى حد ذاته عملية عقيمة وغير مقنعة . فالتاريخ الأدبى ملىء بأعمال عظيمة فى الأجناس الأدبية المختلفة ، ولكل عصر آياته التى تراسل ظروفه ومواضعاته . ويحيك بصدر المرء شك مؤداه ان أبو سنة قد انحاز هنا لتراثنا العربى أكثر مما ينبغى . إننا قد نوافقه على ذكر شكسبير ، ولكن لماذا « ألف ليلة وليلة » ؟ من الممكن ان يقول شاعر إي(الى : بل كتاب « الديكاميرون » لبوكاتشيو ، أو يقول شاعر انجليزى : بل « حكايات كانتربرى » لتشوسر ، أو يقول شاعر يونانى : بل « الإلياذة » و « الأودية » لهوميروس ، وهكذا نضيع فى متاهة من المقارنات العقيمة لا تخلو من نعرات قومية أما المتنبى فهو ما لا أستطيع ان أقبله ، لأنى مع إيمانى بأنه والمعرى أعظم شعراء العربية لا أعده شاعراً عالمياً (وقد ترجم إلى بعض لغات الغرب) ، لأن عبقريته لا تنفصل عن عبقرية اللغة العربية . ولو اننا نقلناه إلى لغات أخرى بأقلام أعظم المترجمين (إن لم ترضك ترجمات ج أربرى الجيدة فى رأيى) ، فلست أعتقد انه سينزل من قرائها منزلة دانتى أوجوته أو بودلير : ذلك ان دانتى أكثر تحدداً ، وموضوعاته من فخر ومديح وهجاء تفقد الكثير من قوتها إذا انفصلت عن سياقها اللغوى والاجتماعى والتاريخى . لقد كنت باختصار ــ أفضل ألا يزج أبو سنة بنفسه فى هذه الأحكام القيمية ، وإن كانت كلماته ــ بطبيعة الحال ــ لها قيمتها من حيث الإشارة إلى تفصيلاته الشخصية ، وهو ما يهم دارس شعره ●

القاهرة تدعوك

(١) إلى زيارة المعرض الثانى للفنان سامى سليمان وفى كلمته المطبوعة بكتالوج المعرض يقول د. صالح رضا نقيب الفنانين التشكيليين : « والتصوير فى أعمال الفنان هو ابجاءات رمزية لعالم عقلانى يتنفس رؤى المستقبل ، كما أنه يخرج من الواقع المرئى فى البيئة المحيطة بالإنسان برؤية جديدة ملتزماً بأبعاد النفس الإنسانية » .

(٢) وإلى زيارة معرض الفنان محمد محمود عبد الله الجمل وبين كلمات المشاهدين نلمح كلمة الدكتورة نعمات أحمد فؤاد التى تقول فيها « . . . أحيى هذا المعرض النسجى الذى يؤكد ولع مصر بالبناء . . . معرض فيه حسن البناء والصياغة كأنى كنت أرى الخيوط الأولى وهى ترسم بالنور والظلال . . . » .

● المعرضان مستمران بأتيليه القاهرة طوال شهر يوليو ●

روّاد .. عدد القصة

شمس الدين موسى

وصل إلى مجلة القاهرة أخيراً العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة « رواد » التى يصدرها نخبة متميزة من الأدباء بدمياط . والعدد يحتوى على ثمانية وعشرين قصة قصيرة تختلف فيما بينها طولا وقصراً فمن الأقصوصة القصيرة جداً التى تمثل لقطة مثل قصة إبتسامة للقاص أشرف محمد أحمد ، « العصفور » للقاص حمدى بدران او حتى القصة القصيرة التى تستغرق عدة صفحات مثل قصة « المارسيدس البيضاء » للقاص د. عيد صالح .

ولقد أصدر القائمون على نشرة رواد هذه العدد بمناسبة المؤتمر الأدبى الذى عقد بدمياط وجمع عدداً كبيراً من الأدباء من مختلف المحافظات على اختلاف الأجيال التى ينتمون إليها ، والمدارس الفنية التى تجمعهم ، وكان العدد تنفيذاً لإحدى توصياته . بل أهم توصياته ، حيث فطن المجتمعون إلى ضرورة تسجيل تلك اللقاءات فى هذا العدد التذكارى الذى شمل باقة من النتاج القصصى ، يمكن للمتابع بعد عدة سنوات أن يرى فيها تسجيلاً لمستوى القصة عام ١٩٨٥ ، خاصة أن العدد شمل أسماء كنا نطالعها فى أواخر الستينات كفرسان للقصة مثل « الخضرى عبد الحميد » أديب ملوى الذى أعطى لحرفة الأدب كل طاقاته ، « وفؤاد حجازى » الكاتب والأديب المثالى « المنصورة » الذى عرفناه منذ سنوات الستينات فضلاً عن الأسماء الأخرى التى شاعت بعد ذلك مثل قاسم مسعد عليوه بور سعيد وسمير الفيل ، ومصطفى الأسمر « دمياط » . . . بل إن العدد احتوى على مجموعة من الأسماء الجديدة التى نطالع أسماءها لأول مرة فى عالم القصة ، وجدير بالذكر أن القصص بالعدد ليست كلها تمثل القصص الفائزة بمهرجان دمياط الأدبى ، لكن البعض منها تم اختيارها من القصص الفائزة والقصص الأخرى لم ينوه المحرر عما إذا كانت مقدمة للمهرجان من أصحابها أو أنها قصص لم تقدم أصلاً للمهرجان .

ومن أهم القصص بالعدد قصة « الدببة » للقاص السكندرى « أحمد حميدة » . فهى قصة تمزج بين الواقع المعاش ، والرؤية العبثية التى طالعناها فى أعمال كتاب العبث واللامعقول أمثال « يونسكو ، وصمويل بيكيت » فالناس فى القصة كما يراهم المؤلف يتحركون كالدببة . فيقول .

« كانت الدببة حاملة الطبنجات فى الأحزمة والأردية السوداء . . تهتز فى أقفاصها المتحركة فوق كوالح الإطارات الغليظة . . يفتحون أشداقهم عن مغارات سحيقة تلهو فيها الأفاعى الملونة وآلات الطحن الصدئة . . حين توقفت الأقفاص على يمين الشارع وتحفزت الأعين الجاحظة فى مضض مبهم للإنقضاض . . هبط من القفص الأول دب قطبى منحول الشعر . متعالياً قرفاً . تجاوز رأسه الأصلع النجوم . حوت عيناه الضيقتان مواقع الخيام . ساوى شاربة حين انعكس وجهه فى مرآة الحائط فى معرض الرجل الزجاجى . . ابتسم لنفسه . . حياه الرجل الزجاجى فى دهاء وفى دهاء زالت ابتسامة الدب الأكبر . . أشار للدببة فى الأقفاص أن يهبطوا . . تواثبت أبدانهم . . »

ورغم تلك الرؤية العبثية التى اختارها الكاتب إلا أن الحدث الأساسى فى القصة حدث شديد الواقعية يتمثل فى انهيار بعض المنازل ، تحت تأثير عاصفة هوجاء . وإن كان الكاتب وقف عند مستوى تصوير الحدث وتقديمه للقارىء من خلال عينه هو دون تدخل أو تحليل أو إلقاء أية أضواء على جوانب أخرى لمن وقع عليهم الحدث الرئيسى ، وكأن هذا الأمر عادى ويحدث فى كل يوم . والقصة على وجه الإجمال جيدة المستوى وتطرح قضية ، وما يعيب القصة عدم اهتمام الكاتب باللغة ، التى أرجو أن تأخذ منه العناية الأكبر .

ويطالع القارىء فى العدد قصة « الفارس والموقعة » للقاص محمد الخضرى عبد الحميد ، وهى قصة توضح مهارة الكاتب الشديدة فى التحكم فى فكرته مع قدرته على صياغتها بأسلوب القصة ، دون أن يضيع منه الهدف الذى يريد توصيله . فالقصة رمزية تلقى الضوء على المجتمع كله من خلال اللقطة البسيطة والموقف الأحادى التلقائى . فالفارس لم يعد فارساً أمام متطلبات السوق وقانون العرض والطلب . فالحاجة تجعل الفارس المسلح مجرد إنسان عادى يصدق كلام البائع . ولا يؤثر ما إذا كان البائع يبيع الطماطم ، أم يبيع أى شىء آخر . .

كذلك يطالع القارىء ، قصة « جثة » للقاص سمير الفيل ، وهى قصة تمزج بين مستويين بمستوى الماضى ، ومستوى الحاضر ، فالتجمع حول ماتش الكرة يستدعى لدى — الراوية — فى القصة حادث المظاهرة التى فقدت فيه حبيبها ، فمظاهرة الكرة تساوى المظاهرة الحقيقية ، فالنتيجة واحدة والعنف واحد . . حدوث قتل . . ويقول . .

« إختارت وسألت ، وعرفت أن الفريق الأحمر قد فاز على الفريق الأبيض بهدفين بلا شىء ، وان الحكم قد طرد نجم هجوم الفريق الأبيض ، والغى له هدفاً ، سمعتهم يقولون ذلك ، فحمدت الله أن الناس مسرورون ، ودعت بالصحة للفريق الأحمر والحكم وفى سرها لعنت الكرة والمظاهرات ، وتذكرت ! الجثة الوحيدة ، كادت تبكى ولكن سيارة الاسعاف التى أفسح لها الجميع الطريق قطعت عليها تيار التذكر . عدلت الملاءة حول جسدها والتصقت بالجدار . . »

والقصة « جثة » تعتبر من القصص ، الجيدة رغم قصرها ، لكن الموقف استخدم بطريقة جيدة ليحمل رؤية الكاتب ، وهو ما يميز القصة القصيرة التى يمكنها أن تحيط برؤيتها العالم كله من خلال اللحظة التى يحسن ، الكاتب ، استخدامها وتوظيفها .

وفى النهاية يعتبر ، العدد « رواد » الخاص بالقصة القصيرة من الأعداد الهامة التى تلقى الضوء على الانتاج القصصى لمجموعة كبيرة من كتاب القصة ربما ساعدهم الحظ لكى يطالع القارىء ، إنتاجهم لأول مرة على صفحاتها ●

حوار مع القارئ

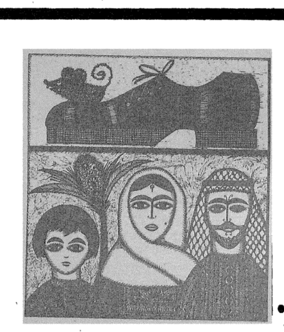
رسالتنا الأولى هذا الأسبوع من السيدة (حورية البدرى) (جامعة الاسكندرية) وفيها تناقش الصديقة أحد اتجاهات النقد الأدبى الحديث ألا وهو الاتجاه النفسى فى تحليل النص . والصديقة تهاجم هذا الاتجاه بشدة ، فهى ترى أنه يحاول النبش فى شخصية الكاتب وسبر أغوارها ، ويسعى إلى الربط بين جزئيات العمل الإبداعى وعناصره وبين دلالاته النفسية المناظرة عند الكاتب مما يظلم الكاتب وعمله معاً ، ومما يسقط على الكاتب صفاتٍ ونعوتاً هى أبعد ما تكون عن حقيقة شخصيته ، فهذا الاتجاه باختصار فى رأى الصديقة اتجاه متعسفٌ يفضى إلى أحكام قيمية متعسفة . وقد ضربت الصديقة (حورية) مثلاً بمجموعتها القصصية التى قام بمناقشتها وتحليلها حسب المنهج أحد النقاد المتخصصين أكاديمياً بجامعة الاسكندرية فما كان منه إلا أن قام بتحليل نفسى مسطح لشخصية الكاتبة ، وأشار إلى دوافعها النفسية فى الكتابة ، وإلى سماتها النفسية سلباً وإيجاباً ، فأساء إليها بالغ الإساءة . ونحن لا نتفق كليةً مع الصديقة ، ولا نرفض منطقها كليَّةً ، فالمدرسة النفسية فى التحليل الأدبى مدرسة لها دعائمها العلمية الموضوعية ، وخصائصها التحليلية المتميزة منذ (فرويد) و (يونج) إلى (شارل مورون) ، وقد طرأت على هذه المدرسة كغيرها من المدارس تطورات علمية خطيرة كثّفت من معطياتها ، وبلورت من أدواتها المنهجية ، وأصّلت من تحليلاتها وشروحها . وتتجه هذه المدرسة بشكل عام إلى تعميق فهمنا لخفايا اللا شعور فى الأثر الأدبى ، والكشف عن منظومة العلاقات الباطنة التى تعكس حالات التداعى ، وتفسر المضمون الكامن الذى يطرح أكثر من مستوى واحد لفهم الحقيقة . إلا أن تعمد الناقد فى نفس الوقت الربط المباشر أو الميكانيكى بين الدلالات الأدبية التى تطفو على سطح العمل وبين الأبعاد النفسية فى شخصية المبدع ، وادعاءه تشريح الذات المبدعة من خلال التقاطه السريع للأسماء والتيمات والنعوت والميكانيزمات التشكيلية فى العمل لا يتعدى كونه ممارسة ساذجة وفجة لعملية النقد الأدبى ، وقد تجاوز تاريخ الدراسات (النفس أدبية) هذه المرحلة الطفولية الأولى منذ سنوات وسنوات . نرجو أن تكون قصتك القصيرة (من داخل تابوت اللحظة) بطاقة تعارف مبدئية بيننا ، فهى لا تكشف عن إمكانياتك الحقيقية التى تحدثت عنها بإسهاب فى رسالتك . والقصة رغم تكثيفها هى تأمل رومانسى تشوبه بعض المبالغة للحظة التجمد والعجز والتشيؤ عند الزوجة ، كما أن العديد من تراكيبها ينزع إلى عدم الاستقراء ، وهناك من الأخطاء النحوية بها ما يشى بعدم الخبرة الكافية فى فن الكتابة ، ومن قبيل هذا مثلاً قولك (ظلتا مفتوحان) أو (هل تملأه ماءً أو شىء آخر ؟) . والصحيح أن نقول (ظلتا مفتوحتين) وأن نقول (هل تملأه ماءً أو شيئاً آخر ؟) وفى انتظار أعمال أخرى أكثر نضجاً وأكثر إحكاماً فى الرؤية والبناء .

ومن الصديق (حسين حماد أبو العلا) (الأسكندرية) تلقت القاهرة رسالة ضمّنها الصديق مقالاً بعنوان (الأدباء الشبان . . إلى أين ؟) وفيها يضع الصديق (حسين حماد) يده على ظاهرة سلبية خطيرة يعانى منها المناخ الثقافى فى بلادنا ، وهى ظاهرة (الادعاء) فما يلبث الشاعر أو القاص الناشىء ــ والذى يضنيه السعى وراء النشر قبل كل شىء ــ أن ينشر قصيدة أو قصة له هنا أو هناك ، ثم يأخذه غرور الادعاء فيكف عن الدرس والقراءة والتجويد والرغبة فى التجاوز ، ويقنع ببعض الأكليشيهات النظرية المسبقة التى تبرر زيفه أمام الآخرين ، ويسكن سكوناً تاماً إلى (دولارات) الصحف التى تنشر الغث والسمين ، والجيد والردىء . هنا تتحول الثقافة كما يقول الصديق إلى ما يشبه نمطاً من أنماط الاستهلاك ، فتتردى الحياة الثقافية ، وينحدر مستوى الفكر والإبداع ، ويصير الفن ثرثرة وادعاء . ونحن مع الصديق فى أن تلك الظاهرة المشينة ــ هى أحد أمراض حياتنا الثقافية بالفعل ، ولكنها ترتبط على نحو أعمق بسمات التردى والانحدار العام على المستوى القيمى والمجتمعى والسياسى . إنه نمط انفتاحى سهل من أنماط الثقافة ولابد كى نتجاوزه أن نتجاوز تلك الظروف القمئية التى أفرزته وأولدته ، كما أن ترسيخ قواعد جادة للإبداع والنقد والممارسة الفكرية يؤثر أيما تأثير فى انحسار هذه الظاهرة تمهيداً لمحوها من واقعنا الثقافى ، وإحلال ظواهر صحيحة مكانها .

ومن الصديق (محمد حسن محمد خير) (طنطا) تلقت القاهرة رسالة رقيقة يشيد فيها الصديق بدور المجلة فى توصيل أنواع متعددة من المعارف والفنون والعلوم إلى القارىء ، ويقرن دورها هذا بدور مجلتى (الرسالة) و (الثقافة) فى مرحلة سابقة من مراحل حياتنا الفكرية والثقافية . والمجلة تشكر للصديق متابعته الدائمة لها . وتشكر له مشاعره المفعمة بالود والحب والعرفان . وفى انتظار المزيد من إبداعه وأفكاره .

تشكر « القاهرة » أيضاً الصديق (سامى محمد أبو النور متولى) (أسكندرية) وتعتز به صديقاً دائماً لها .

وفى انتظار ما يحمله البريد إلينا من رسائل الأصدقاء الأعزاء . تلك الرسائل التى ــ إن دلت على شىء ــ فإنما تدل على عمق التفاعل والاستجابة بين « القاهرة » وقرائها من المثقفين والمبدعين والهواة ●



● لوحة للفنان برهان كركوتلى ●

فوتوغرافيا

رمسيس .. فنان مصرى عالمى

كمال الدين خليفة

الصورة الفوتوغرافية عند رمسيس مرزوق بحث فنى ، يهدف إلى تنمية اللغة السينمائية ، ويؤكد التعبير من خلال الكاميرا ، كما أنها أبحاث لسينما الغد » .

هنرى لانجلوا

بهذه الكلمات السريعة قدم هنرى لانجلوا معرض رمسيس مرزوق الذى أقيم فى باريس عام ١٩٦٨ بقصر شايو بمتحف السينما ، وهنرى لانجلوا هو الناقد العالمى الراحل ، ومدير السينماتيك الفرنسية ، والذى يعتبره السينمائيون الفرنسيون أبا روحياً لكل مخرجى الموجة الجديدة فى فرنسا .

والفنان رمسيس مرزوق بدأ رحلة كفاح ودراسة جادة منذ تخرج فى المعهد العالى للسينما بالقاهرة ، حيث كان ترتيبه الأول على الدفعة الأولى من خريجى المعهد ، وواصل البحث والدراسة والتجارب لإيجاد لغة جديدة ، وفهم متميز لفن الفوتوغرافيا ، فمنذ دخول الفنان المعهد العالى للسينما ، وخلال دراسته كطالب بقسم التصوير السينمائى ، أقام أول معرض له فى متحف الفن الحديث ، وكتب البعض يتنبأ لرمسيس مرزوق بمستقبل باهر ، بعدها اشترك فى العديد من المسابقات حصل فيها على الجوائز الأولى .

وقد أرسل عقب تخرجه فى بعثة دراسية إلى المعهد التجريبى للسينما فى روما ، واستمر فى دراسته ، لكنه وجد أن قدراته تتعطل وطموحه الفنى يخمد ، فطلب من إدارة البعثات نقله إلى معهد السينما الإيطالية ، فتم نقله وأمضى بحثه ودراسته الجادة ، وهناك أقام أول معرض لأعماله الفوتوغرافية ، وهى أعمال تمثل البيئة المصرية .

انتقل الفنان بعدئذ إلى باريس ، وخلال تجواله اليومى فى السينماتيك الفرنسية لمشاهدة الأفلام ، تعرف على الناقد العالمى هنرى لانجلوا الذى أعطاه تصريحاً مجانياً لمشاهدة العروض السينمائية كاملة ، لما لمسه فيه من جدية ، وحينما عرض رمسيس على الناقد العالمى أعماله الفوتوغرافية ، أعجب بها وشجعه على إقامة معرض فى متحف السينما ، بل وكتب له كلمة التقديم فى الدعوة ، وأقيم المعرض بقصر شايو التابع لمتحف اللوفر ، ولاقى نجاحاً كبيراً ، فقد كتبت معظم الصحف الفرنسية عن المعرض وأشاد به العديد من النقاد الفرنسيين .

تابع الفنان بحثه ، فداوم على حضور معظم الندوات الفنية ، وأهمها ندوة نادى التصوير الفوتوغرافى المسمى نادى ٣٠ × ٤٠ ، وكان يقدم فيها كل فنان فوتوغرافى عملاً له ، يقوم بشرحه ويرد على استفسارات جمهور الحاضرين ، وكان من ضيوف إحدى الندوات فنان فرنسا الفوتوغرافى لوسيان ، وكان يقدم أعمالاً لجسم المرأة العارى وعلاقاته بالطبيعة ، فدار نقاش بينه وبين رمسيس مرزوق حول إمكانية تصوير جسم المرأة بمفهوم آخر وفلسفة أخرى دون أدنى إشارة حسية ، وكان التحدى ، إذ طلب لوسيان منه أن يأتى بعمل يحقق ما يدعى ، وفى لقاء تال قدم رمسيس عملاً فنياً لموضع فى جسم المرأة يجبر المتلقى بطريقة لا تعرف للإثارة سبيلاً ، وكان تشجيع الجميع له حافزاً ، ومن هنا واتته فكرة إقامة معرض متكامل عن المرأة ـ الطبيعة ، قام فيه بتصوير جسد المرأة مستخرجاً منه علاقات وأشكال تجريدية تشابه الطبيعة ، فهى مرة أنهار ومرتفعات ومنخفضات ، ومرة وديان وسهول وغيره ، وعرض الفنان نماذج من أعماله على الناقد العالمى جاك لاسين رئيس اتحاد النقاد العالميين ورئيس لجنة التحكيم فى بينالى باريس ، دهش لها الناقد واعتبرها اتجاهاً جديداً فى مجال الفوتوغرافيا ، وقدم له فى كتالوج المعرض يقول :

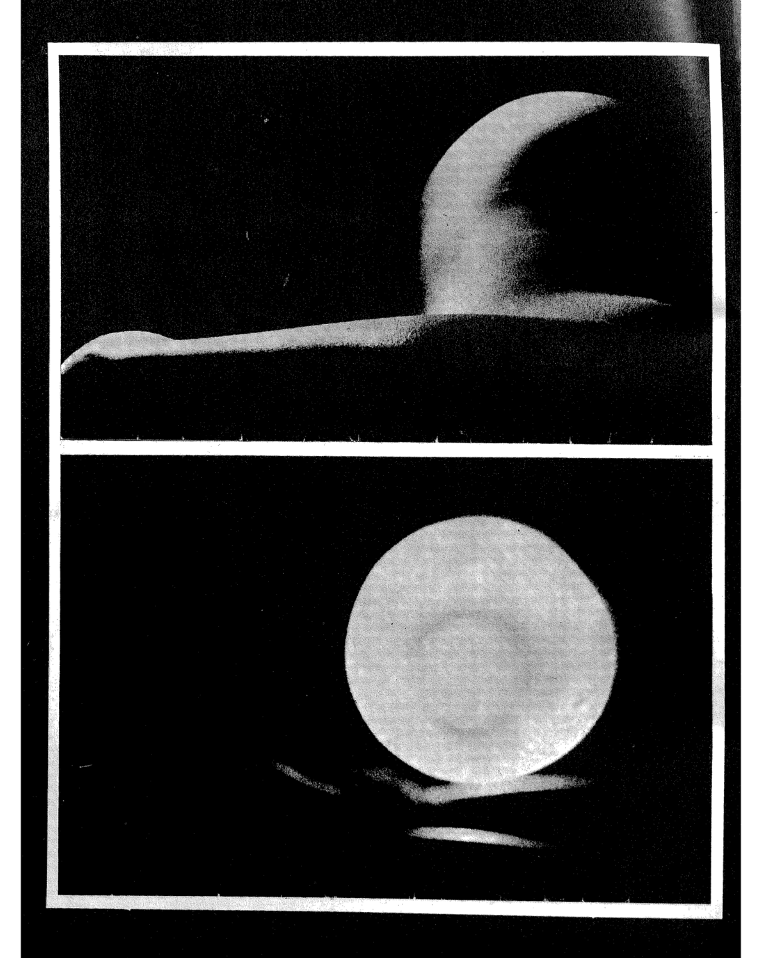
« رمسيس مرزوق لا يكتفى فقط بالشىء الذى نجح فيه ، ولكنه اهتم بالتفصيلات المتناهية فى الدقة . فهو يفهم جيداً حتمية المجهود الشامل الذى يسمح له بتجميع كل خبايا اكتشافاته ليغذى بها وعيه كى يحقق ذاتية متكاملة فنياً ، فهو يلجأ الى التركيبات المضيئة لكى يخرج منها تكوينات جديدة تماماً . »

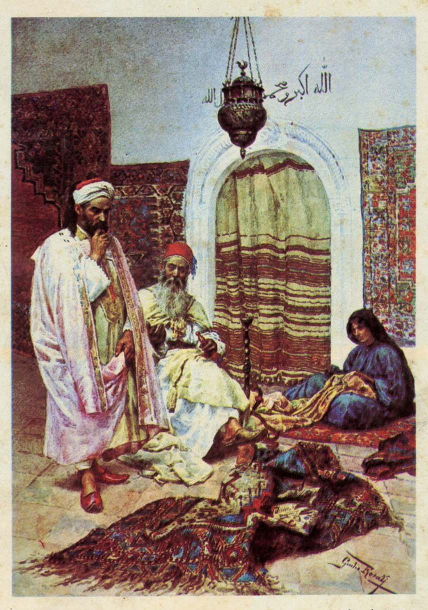
ونجح المعرض ، واقتنت المكتبة القومية فى فرنسا ٤٠ عملاً له للاحتفاظ بها كأرشيف يتضمن هذا الاتجاه الفنى .

ولقد عرضت عليه الجنسية الفرنسية رسمياً لكى ينتسب اتجاهه الى فنان مصرى المولد والنشأة ، لكنه فى نهاية الأمر فرنسى الجنسية ، لكنه رفض بكل الإصرار ، قائلا : « ليس فى العالم بأسره ما يساوى كونى مصرياً . »

وعاد الفنان إلى مصر مدرساً لمادة التصوير السينمائى فى المعهد العالى للسينما عام ١٩٧١ ، ومارس عمله كمدير للتصوير السينمائى فى أكثر من عشرين فيلماً روائياً وخمسة عشر فيلما تسجيليا نال أغلبها جوائز محلية ودولية ، هذا بالإضافة إلى عمله كمدرس لمادة التكوين والتصوير السينمائى بمعهد الايديك فى باريس ، وحصل الفنان على درجة الدكتوراة فى التصوير السينمائى من السربون عام ١٩٨٣ بدرجة جيد جداً بإجماع لجنة التحكيم ، وبهذا يكون أول مصرى يحصل على درجة الدكتوراة فى التصوير السينمائى من السربون . كما اختارته السينماتيك الفرنسية من بين أحسن ثمانية مصورين فى تاريخ السينما العالمية عام ١٩٧٩ وذلك ضمن مهرجان باسم « أساتذة الصورة » .

وعلى الصفحة المجاورة نقدم عملين من مختارات الفنان المصرى العالمى رمسيس مرزوق ●





● بائع السجاد

● للفنان جاليلو روساتى

● ألوان مائية ● ٣٥ × ٢٧ سم ●